

فكر وإبداع

إصدار علمي محكم

- أدوات الناقد الأدبي إلى تذوق الشعر وتحليله
- الإسكندرية شاعرة . دراسة في الشعر السكندري المعاصر
- فلسفة الفن عند الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر
- خصائص المطر على ساحل مصر الشمالي
دراسة في الجغرافيا المناخية
- مستقبل اللغة العربية والعولمة
- تفاعلات ثقافة العولمة : أمثلة من رواية عربية



الجزء (١١)

سبتمبر ٢٠٠١



قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقاً للاعتبارات التالية:

١- أن تكون المواد المرسلّة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢- تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها -

ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ

طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلّة إلى أصحابها سواء

نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن مركز الحضارة العربية

الإخراج الفني

المنار ديزاينز

لوحة الغلاف

للشأن الكبير

عبد الرحمن النشار

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة تتطلع إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.

- يسعى المركز إلى تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب المصريين والعرب ونشره وتوزيعه .

- يرحب المركز بآية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .

- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبنها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ شارع المعلمين عمارات الأوقاف - ميدان الكيت كات

الجيزة ج . م . ع . تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨

فكر وإبداع

إصدار متخصص علمي جامعي محكم

إشراف : د . حسن البنداري

المشاركين في الإصدار :

د . كاميليا صبحي	د . السعيد الورقي
د . نعيم عطية	د . صلاح بكر
د . فهمي حرب	د . عبد العزيز شرف
محمد قطب	د . عزيزة السيد
نبيل عبد الحميد	د . عليّة الجنزوري
د . نادية عبد اللطيف	د . نادية يوسف
د . رباب هزقول	د . وفاء إبراهيم
د . هالة بدر الدين	د . فوزي عبد الرحمن
د . أمينة حسن	د . عبد الرحمن سالم
د . يحيى فرغل	د . أمل الأنور
د . أحمد عبد التواب	د . جيهان المرجوشي

المراسلات

جميع المراسلات توجه باسم المشرق على الإصدار د . حسن البنداري

مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين ، ممرات الأوقاف ، جيزة

تليفاكس ٢٤٤٨٣٦٨

أو كلية البنات ، جامعة عين شمس

القاهرة ، مصر الجديدة ، روكسي ، شارع أسماء فهمي ،

ت ٥٨٥٤٦٢٢ تليفاكس ٥٨٥٦٦٢٢

مستشارو الجزء الحادى عشر

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| د . عبد الغفار هلال | د . أحمد طاهر حسنين |
| د . على أبو الكارم | د . أحمد كمال زكى |
| د . على عشري | د . السعيد بدوى |
| د . علياء شكرى | د . جولى تساي 朱立才 |
| د . فاطمة موسى | د . (طبيب) السيد سالم |
| د . فضيلة فتوح | د . (طبيب) حسين أمين |
| د . محمد السعيد جمال الدين | د . حمدى السكوت |
| د . محمد بلتاجى | د . خوانغ دى جى 之 张 晓 亮 |
| د . محمد حسن عبد الله | د . زين نصار |
| د . محمد عبد المطلب | د . سامية الساعاتى |
| د . محمد على الكردى | د . سهير فضل الله |
| د . محمود فهمى حجازى | د . صفاء الأعصر |
| د . نبيل راغب | د . عبد الحكيم حسان |
| د . نفيسة عيش | د . عبد الحميد مدكور |

الصفحة	المحتويات
٥	- افتتاحية العدد (الحادى عشر)
٦	المادة العربية :
٢٧ - ٧	- أدوات الناقد الأدبى إلى تذوق الشعر وتحليله
	- الإسكندرية شاعرة :
٤٨ - ٢٨	دراسة فى الشعر الإسكندرى المعاصر
٦٤ - ٤٩	- فلسفة الفن عند سوزان لانجر
	- خصائص المطر على ساحل مصر الشمالى
٨٩ - ٦٥	دراسة فى الجغرافيا المناخية
٩٢ - ٩٠	- مستقبل اللغة العربية والعولمة
١٠٦ - ٩٤	- تفاعلات ثقافة العولمة . أمثلة من رواية عربية

١٠٧

المادة غير العربية :

中国和埃及的儿童文学比较

1 - 29

艾迈尼·穆罕默德·阿卜艾恩 讲师

- مقارنة فى أدب الطفل بين الصين ومصر

د . أمانى محمد أبو العينين

阿汉句型及句子成分异同对比

31 - 47

埃纳特·穆伊姆·阿卜拉欣

- أغطاء الجملة وعناصرها فى اللغة الصينية واللغة العربية . دراسة تقابلية

د . زينيت نعيم إبراهيم

Solidarity of women in Isabel Allende's *The House of the Spirits* 49 - 104

- التضامن النسائى فى قصة إيزابيل اللندى " بيت الأشباح "

د . جيهان الرجوشى

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الحادى عشر (سبتمبر ٢٠٠١)

د. حسن البندارى

يعون الله تعالى وتوفيقه يتواصل إصدار (فكر وإبداع) "بعقول" مؤمنة بشرف رسالته الحريصة على إعلاء القيم الأصيلة للبحث العلمى و"بقلوب" مفعمة بحب عميق لدوره الساعى - دائما - إلى الكشف عن ألوان الفكر الرافى الجديد لدراسات المتخصصين ، وإلى مساندة الباحثين للزمورين الجادين فى مسيرتهم العلمية ، "و بنفوس" ممتلئة بخير غير محدود قادر بإذن الله تعالى على تجاوز أصحاب "النوايا السيئة" ، و"لشاعر الشريرة المفترضة" الذين ينزعجون من أى عمل ناجح ، فيكيدون له ويدبرون ...

يحتوى هذا الجزء الحادى عشر على مواد باللغة العربية ، ومواد بغير العربية ، تهدف جميعا الى تقديم طائفة من " الحقائق " ، التى تتصل بعلاقة الإنسان ببيئته المحلية ، والبيئات العالمية .

أما المواد العربية فتتخصر فى ست دراسات ، الأولى : أدوات الناقد الأدبى إلى تذوق الشعر وتحليله ، والثانية : الإسكندرية شاعرة ، والثالثة : فلسفة الفن عند الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر ، والرابعة : خصائص المطر على ساحل مصر الشمالى (دراسة فى الجغرافيا المناخية) ، والخامسة : مستقبل اللغة العربية والعولمة ، والسادسة : تصاعلات ثقافة العولمة (أمثلة من رواية عربية).

وأما المواد غير العربية فتشمل ثلاث دراسات ، الأولى باللغة الصينية وهى : "مقارنة فى أدب الطفل بين الصين ومصر" ، والثانية باللغة الصينية وهى : " أنماط الجملة وعناصرها فى اللغة الصينية والغة العربية .. دراسة تقابلية ، " والثالثة باللغة الإنجليزية وهى : "التضامن النعاسى فى قصة الروائية إيزابيل اللندى (بيت الأشباح).

ان هذا الجزء من إصدار (فكر وإبداع) لدليل آخر على رسوخ عزائمنا ، وقوة إيماننا فى مواجهة تلك النوايا السيئة " ولشاعر الشريرة المفترضة " ، الصادرة عن قلة قليلة تكيد وتدبر ، لاسيما أننا نملك التصميم والإصرار على تواصل هذا الإصدار واستمراره.

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدي

أدوات الناقد الأدبي إلى تذوق الشعر وتحليله



د/ أحمد طاهر حسنين *

باسم حرية الفكر وما يتلوه من حرية القول ، أعطى الكثيرون أنفسهم حق ممارسة النقد : نقد أى شيء أو نقد أى شخص . ولعل مراد ذلك إلى حركة العقل الدائبة والتي لا تكل ولا تفتقر من التدفق والإبحار بقدرات فائقة هنا وهناك . وهذه إحدى الظواهر الصحية التي تحظى بها الكائنات البشرية وتمارسها حين ترغب وبطريقة لا تتخلف .

* أستاذ النقد الأدبي والبلاغة بقسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة الإمارات العربية المتحدة.

أما غير الصحي ، فهو أن يتصدى من لا يعرف لما لا يعرف ، وهنا تكون الموازنة وتطول الوقفة ، ذلك لأن " في غياب مقياس نقدي علمي صحيح يقاس به الإبداع ، ويميز السمين من الفث ، ستبقى " الرقابة " لها اليد الطولى ، ويبقى الإبداع غير الحقيقي هو الطالع على السطح يكتسب الكثير باستخدام أصحاب المؤهلات الضعيفة ، وتتخذ الرقابة غطاء لقهر الإبداع الحقيقي"^١

إن التعامل في حقل الأدب بشكل عام ، إنما هو تعامل مع الكلمة في أرحب ساحات ، حيث يجد المستخدم نفسه مصوناً بدوائر الخيال والمبالغة والتخييل وما إلى ذلك ، مما يجعله دائماً في مأمن ، بل إنه حين يتعذر الأمر على الفهم ، يسهل التذليل بأن " المعنى في بطن الشاعر " وكان هذه مطرقة القاضي على منضدة القضاء يحسم بها المهمات ليحد الجلبة والضوضاء ، كي يجيم - تبعاً لذلك - صمت مهيب على المكان.

ولسنا ندعي في هذا السياق أن ذلك هو الأسلوب الأمثل حين نتعامل مع الشعر من منظور نقدي متخصص ، يكون هدفه في حقيقة الأمر : الكشف عن تجربة الشاعر ، وتحليل عمله الأدبي ، وفق معايير واضحة ودقيقة : ملائمة ومتخصصة . وفي إطار ذلك ، تكمن أهمية هذه المحاولة ، في

بلورة " أدوات الناقد الأدبي إلى تنسيق الشعر وتحليله " ، وهي الأدوات التي تعطى الناقد أهمية خاصة ، بحيث لا يترك الأمر فوضى على النحو الذي أوماً إليه الأمدى بأن " العلم بالشعر قد خصّ بأن يدعيه كل أحد ، وأن يتعاطاه من ليس من أهله " ^٢

وأدوات الناقد هي وسائله التي يستعين بها : أولاً ، ليوضح من خلالها استجابته واستمتاعه بالشعر ، وثانياً ، ليتمكن من نقل مفاهيمه واستجابته تلك ، إلى الآخرين بطريقة معبرة ، ومبررة ومقتنة .

ويستطيع الباحث في مجال النقد الأدبي ، أن يجد مباحث ودراسات وآراء وتصورات ونظرات بل نظريات ، وعليه أن يكون أميناً معها : لا يرفض شيئاً منها لمجرد الرفض ، كما لا يقبل لمجرد القبول ، بل ينبغي أن تكون ثمة مبررات يستند إليها فقط في بناء مقدماته ، بل وكذلك في استخلاص نتائجها .

يتم عرض الموضوع من خلال ثلاثة محاور رئيسية هي :

(أ) سياقات تاريخية ونصوص تراثية تبلور أدوات الناقد الأدبي ، كما تراءت لعلما لنا الأقدمين .

(ب) أدوات نقدية تم توظيفها في نقد تجلرب شعرية ، المهدف من إيرادها هنا هو الكشف

١- د/ محمود الربيعي: حرية الإبداع وحرية النقد ، مقال منشور بمجلة إبداع ، ص ٣٧ ويتأكد ذلك في ضوء ما أشار إليه بالتفصيل د/ حسن السنداري. تحت عنوان. الناقد التخصص وتوثيق الشعر ، انظر كتابه طاقات الشعر في التراث النقدي ٥٠-٥٥

٢- كتاب الموازنة بين الطالين، جزء ١، ص ٤

عما إذا كان الجانب التطبيقي يحظى بنوع من "المواتاة" أو الاستجابة لما هو نظري (وفق ما ورد في السياقات التاريخية والنصوص التراثية للشاعر إليها في (أ))

ج) نتائج هذه الدراسة ، مشفوعة بتوصية ترتب على نقاد الأدب والمهتمين به عددا من المهام في مجال اكتساب الأدوات النقدية اللازمة.

١ - سياقات تاريخية ونصوص تراثية

تطور أدوات الناقد الأدبي

بتطوفا مع النقد الأدبي القديم في مجال الشعر خاصة ، نستطيع أن نرى نماذج أو فصائل متنوعة من النقاد ، لكل منهم أدواته الخاصة .

في العصر الجاهلي ، يحضرنا جميعا مثال " الشاعر الناقد " : النابغة على سبيل المثال ، والذي نجده يحظى بحسان بن ثابت ، أو يشجع الحنساء أو ما إلى ذلك ، معتمدا على إصدار حكم كلي صادر عن خبرة ومباشرة للشعر في زمنه . وكان هذا الحكم في أغلب الأحوال مقبولا يحترمه الجميع ، سواء كان له تبرير أو لم يكن ، نظرا لأن الثقة بالناقد كانت كبيرة ، ولا أدل على ذلك من أن الشعراء أنفسهم هم الذي كانوا يذهبون إلى النقاد ليستمعوا إلى آرائهم . يرى بعض الباحثين أن النقد واكب الشعر منذ العصر الجاهلي ، وما تنقيح الشاعر شعره إلا نوعا من النقد الذاتي ..^٣

كان حكم الشاعر الناقد سرعان ما يشكل صورة ذهنية جماعية ، قد نجد صداها في الذاكرة العربية عن بعض القصائد التي أطلق عليها : معلقة ، بتميمه ، سمط ، وكذلك عن بعض الألقاب التي أطلقوها على شعراء معهودين ، مثل : للهلhel ، المرقش ، وما إلى ذلك.^٤

هذا إلى أن بعض العرب قد وصفوا نزعيلت من الأشعار بأنما "وشى" أو "برود" أو "حلى" ولاشك أن لكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالة التي كانت مقررة ومتواضعا عليها ، على الأقل لدى أصحاب النوق المتخصصين.^٥

وناهيك عن أمور عللوا لضعفها مثل استخدام صيغ صرفية غير دقيقة كما فعل حسان مع طرفة أو النابغة مع حسان ، أو موازنة الشاعر للإقواء كما تم مع النابغة وبشر بن أبي خازم.^٦

في صدر الإسلام ، ظهر نموذج " النقاد المسلم " والذي يبتثق نظريته إلى الأدب من منظور العقيدة الإسلامية ، وما تعتمد عليه بالأساس من صدق للمسلم في إيمانه ، وصدقه مع إخوانه، إلى جانب اعتماد العواطف النبيلة ونبت ما عدلها ، ومن هنا أصبحت الفضائل الإسلامية من تقوى وعفة وخلق هي بعض الأدوات التي يرتكن إليها كأدوات عند تحليل الشعر

ولعل ذلك هو السبب الكامن في استحسان

٣ - د / طاهر درويش : في النقد الأدبي عند العرب ، ص ٥٦ وما بعدها.

٤ - المرزبان : للوشع ، ص ١٦، ١٧

٥ - الجاحظ: البيان جزء ٢ ص ٤٩، د/أحمد مطلوب: مناهج بلاغية ١٩-٢٨ وكذلك د/ حفي شرف : النقد الأدبي عند العرب ، ص ٢٣٣.

٦ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٢٣

الرسول- صلى الله عليه وسلم يت لبيد :

ألا كل شيء ما خلا الله باطل

وكل نعم لا محالة زائل

وجاء تعليقه عليه السلام بقوله " إن هذه أصدق كلمات يقولها شاعر " .^٧

ولقد أرست هذه للممارسة مبدأ الصدق الواقعي وليس الصدق الفني : أداة يتم الاعتماد عليها في النظرة إلى الشعر ، وهذا هو عمر بن خطاب- رضي الله عنه- بمدح زهيراً بأنه " كان لا يعاقل في المدح ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه " ^٨ أو " أنه كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال " .^٩

وعلياً مع ذلك أن نترك أن هذا التيار الديني أو الخلفي في تقويم الشعر كان وجهها واحداً للتلويح الأدبي الذي تطور في العصر الأموي ، حيث برز على الصعيد الآخر تيار تقويم الشعر على أساس فني خالص ، وقد ورد أن ابن عباس - رضي الله عنه - كان يفرم بشعر الحب الذي كان يقوله عمر بن أبي ربيعة .^{١٠}

وبرغم وجود أنصار لهذا التيار ، ظلت الغلبة للتيار الديني وإن كان قد اتخذ أشكالاً أكثر تنوعاً ، لعل أهمها الاهتمام بالشعر الذي يبين الإنسان فكر ومنطقاً على حد سواء ، وينمى

فيه روح الاعتزاز بالألفة العربية ، والمروءة والشجاعة ، بل ويوجه إلى محاسن الأخلاق وتبرز هنا أسماء كثيرة : من الخلفاء : معاوية وعبد الملك بن مروان ، ومن الولاة : الحجاج بن يوسف الثقفي ، ومن الخاصة : علماء وفقهاء وأهل رأي كسعيد بن المسيب وعبد الله بن أبي عتيق ، إلى جانب بعض النساء كسكينة بنت الحسين ، وعقيلة بنت عقيل بن أبي طالب . وعلى أيدي كل هؤلاء أصبح كذلك "شكل" الشعر وليس فقط "مضمونه" أساساً يعتمد عليه في التحليل والنقد .^{١١}

ولكن أعطف المسألة أكثر إلى ما نحن فيه من استعراض بقية نماذج النقاد إلى جانب الشاعر الناقد ، والناقد المسلم ، فإننا نجد في العصر الأموي : النحوي الناقد ، والذي يمثل خير تمثيل :

عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي والذي استمع مرة إلى الفرزدق في قوله :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع

من المال إلا فسحتاً أو مجلف

فيقول له معترضاً :

علام رفعت مجلف (أو مجرف) فرد الفرزدق بما كان يرى أنه واجب في هذه الحالة ولكنه رد لم يراع اللياقة الأدبية بحال ، إذ قال " على

٧ - البيت وارد في ديوان لبيد ، ص ٢٥٦ ، والإشارة مقتبسة عن : د/بدوي طابنة : دراسات في نقد الأدب العربي .

ص ٧٦

٨ - ابن سلام : طبقات ، ص ٥٢ ، والملاحظ : البياد جزء ١ ص ٢٢٩

٩ - المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ص ٩

١٠ - الأصفهاني : الأغاني ، جزء ١ ، ص ٨١

١١ - لمزيد من التفصيل ، انظر : د/عيسى علي الماكوب : التفكير النقدي عند العرب ، صفحات ٦٣-١٠٦ . يـري الدكتور جابر مصغور ، خطورة مقولة الصدق نقدياً لأنها تصرفنا عن الشعر إلى الشاعر ، انظر كتابه . مشهور الشعر . ص ١٠٩

ما يسووك وينووك " ثم يردف: "علينا (كشعراء) أن نقول، عليكم (كفقاد) أن تتأولوا " أي أن نحاولوا فهمنا بطريقة تجعلكم تصوبون ما تسمعون دون القدح فيه أو فينا. " ومن الاعتراض والرد : اعتراض الناقد النحوي ، والشاعر، نستطيع أن نتلمس معيلا جديدا من معايير أدوات الناقد ، قد يبدو للوهلة الأولى أنه قواعد النحو ، ولكننا نرى أيضا أنه التقاليد الشعرية للحادثة ، والتي كانت تؤخذ وتصنع إن جاز التعبير - لتحل بالفعل أداة جديدة تضاف إلى أدوات الناقد . ومنذ العصر العباسي ، يتكاثر النقاد ، ونستطيع أن نميز منهم مثلا :

الراوية الناقد : خلف الأحمر والذي ذهب إليه رجل ربما كان شاعرا أو متوقفا للشعر أو راغبا في تحرير هذه المسألة : سألته : " إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه ، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك " أي لا يهمني. فيناقشه "خلف" محاولا إقناعه بموادة (عكس موقف الفرزدق تماما) :

" إذا أخذت درهما (يقصد رديا أو مزيفاً) فقال لك الصراف أو الصوري . إنه رديء ، فما ينفعك استحسانك إياه " ١٢

وفي رد "خلف" هذا ، يمكن أمر في غاية الأهمية ، هو تحديد دور الناقد وأهمية هذا الدور، وفي ذلك إرساء لمبدأ الناقد للتخصص، وإرهاصة بفهم جديد ستراه عما قليل في هذه

الدراسة أمرا سيلتف حول كثير من . ولا نفعل هنا عن نموذج آخر ، هو "اللفسوى الناقد" ، وهذا هو الأصمعي في كتابه الوجيز والبال ، " فحولة الشعراء " ١٤ ، والذي راح فيه يطلق أحكاما كلية على أن شاعرا ما ، فحل ، وشاعرا آخر غير فحل .. وتعني الفحولة الأدبية في نظر الأصمعي إما غلبة الشعر على صاحبه حتى إنه لا يكاد يعرف بغیره ، أو قد تعني القوة والجزالة عند شاعر ما ، مقابل السهولة واللين عند آخر . وفي العصر العباسي أيضاً ، يتم بزوغ نجم " الناقد للتخصص " مثلاً في : ابن سلام الجمحي ت ٢٣١هـ صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء ، كما نجد جمهرة من النقاد نستطيع أن نصفهم جميعاً ضمن نموذج الناقد التخصصي ، ولكنهم ليسوا شاكلة واحدة ، إذ كان منهم " نظريون " إلى جانب آخرين يمكن أن يطلق عليهم " تطبيقيون " : النظريون ، وضعوا نظريات وآراء وأفكارا وتصورات حول ما كانوا يعتقدون أنه مناسب في مجال تحليل الشعر العربي ونقله وتلوقه : إن قبولاً أو رفضاً على حد سواء .

وهؤلاء كانوا علماء بلاغة أو نقد أو الإتيان معاً ، إلى جانب علماء تفسر وإعجاز القرآن الكريم وهم أبو عبيدة معمر بن النخعي ت ٢٠٩هـ في كتاب : "حجاز القرآن" ، بشر بن المعتمر ت ٢١٠هـ في صحيفته الشهيرة والتي أوردها الجاحظ في البيان ، الجاحظ

١٢- ابن سلام: طبقات، ص ٢١ وهامشها.

١٣- السابق، ص ٧

١٤- نشرة محقق الدكتور محمد عبد النعم خفاجي وطه الزين ، المطبعة المنيرة ، القاهرة ١٩٥٣.

ت ٢٥٥هـ في كتابه : " البيان والتبيين " ،
و" الحيوان " ، ابن قتيبة ت ٢٧٦هـ في كتابه
" الشعر والشعراء " ، للبرد ت ٢٨٥/٢٨٦هـ
في كتابه " الكامل في اللغة والأدب " ثعلب
ت ٢٩١هـ في كتابه " قواعد الشعر " ، ابن
المعز ت ٢٩٦هـ في " البديع " ، ابن طهبا
ت ٣٢٢هـ في " غيار الشعر " ، قدامة بن
جعفر ت ٣٣٧هـ في " نقد الشعر " ،
الشريف الرضي ت ٣٥٩هـ في " تلخيص
البيان في مجازات القرآن " الرما ت ٣٨٦هـ
في " النكت في إعجاز القرآن " ، الخطابي ت
٣٨٨هـ في " رسالة في إعجاز القرآن " ، أبو
هلال العسكري ت ٣٩٥هـ ، في : " كتاب
الصناعتين " ، الباقلان ت ٤٠٣هـ في " إعجاز
القرآن " ، القاضي عبد الجبار ت ٤١٥هـ في
" المغني في أبواب التوحيد والعبدل " الجزء
السادس عشر عن إعجاز القرآن " ، لرزوقي
ت ٤٢١هـ في " مقدمته لكتاب " شرح ديوان
الحماسة لأبي تمام " ، ابن شهيد ت ٤٢٦هـ
في " حانوت عطار " و" رسالة التوابع والزوابع " ،
ابن رشيق القيرواني ت ٤٦٣هـ في " العملة
في صناعة الشعر ونقده " ،

ابن سنان الخفاجي ت ٤٦٦هـ في " سر
الفصاحة " ، عبد القاهر الجرجاني ت
٤٧١هـ في أسرار البلاغة " ، و" دلائل
الأعجاز " ، الزمخشري ت ٥٣٨هـ في تفسيره :
" الكشف " ، الفخر الرازي ت ٥٤٤هـ في
" نهاية الإجاز ودراية الإعجاز " ، السكاكي ت
٦٢٦هـ في " مفتاح العلوم " الجزء الثالث ، ابن
الأثير ت ٦٣٧هـ في " المثل السائر " ، الزمركاني

ت ٦٥١هـ في " التبيان في علم البيان " ، ابن
أبي الإصبع المعري ت ٦٥٤هـ في " بديع
القرآن " و" تحرير التحبير " ، أبو البقاء الرندي
ت ٦٨٥هـ في " الوافي في نظم القوافي " ، بدر
الدين محمد بن جمال الدين بن مالك الطائي ت
٦٨٦هـ في " المصباح في علوم اللعان والبيان
والبديع " (تلخيص القسم الثالث من المفتاح) ،
يحيى بن حمزة البمئي ت ٧٠٥هـ ، " الطراز
للتضمن لأسرار البلاغة " و" علوم حقائق
الإعجاز " (في ٣ أجزاء) ، حازم القرطاجني
٧٢٨هـ في : " منهاج البلغاء وسراج
الأدباء " ، الخطيب القزويني ت ٧٣٩هـ في
" تلخيص المفتاح " و" الإيضاح " ، محمد بن عمرو
التنوخني ت ٧٤٩هـ في " الأقصى القريب في
علم البيان " ، ابن قيم الجوزية ت ٧٥١هـ
في " الفوائد للشوق إلى علوم القرآن وعلوم
البيان " ، بهاء الدين السبكي ت ٧٧٣هـ
في " عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح " ،
التفتازاني ت ٧٩١هـ في " الموطول " ،
و" المختصر " ، السيوطي ت ٩١١هـ في
" الجمان " وهي أروحة تختصر متن التلخيص
للقرطبي ، " عقود الجمان " وهو شرح على
الأروحة ، الإسفراييني ، عصام الدين إبراهيم
بن محمد بن عربشاه ت حوالي منتصف القرن
العاشر الهجري : " الأطول " في شرح التلخيص
لا ينبغي أن تغفل جهود واحد من هؤلاء
النظرين وعن نتحدث عن أدوات الناقد ، لأد
دراسقم ومباحثهم هي بمثابة الزاد والوقود
لإذكاء هذه الأدوات ، والتي قد تبلورها حدود

وأبعاد نظريتين أساسيتين هما: نظرية الإكمال اللغوي ، ونظرية الجمال البلاغي.^{١٥}

أما التطبيقيون ، فقد ركزوا دراساتهم حول شعر شاعر أو شاعرين ، ومن هؤلاء : الآمدي ت ٣٧٠هـ في " الموازنة بين أبي تمام والبحري " ، القاضي الجرجاني ت ٣٩٢هـ في " الوساطة بين المتنبي وخصومه " وحول المتنبي ، كتب كل من العميدى " الإبانة عن سرقات المتنبي " ، الحائمي " الرسالة الموضحة " ، كما كتب أبو العلاء المعري " عبث الوليد " عن شعر البحري خاصة.

ونعود إلى الناقد المتخصص ابن سلام الجهمي ت ٢٣١هـ لنرى كيف أرسى أدوات الناقد على منهجية سليمة إنه يقول :

" وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كبائتر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تتقنه العين ، ومنها ما تتقنه الأذن ، ومنها ما تتقنه اليد ، ومنها ما يتقنه اللسان . " والطريق إلى هذه الصناعة كما يروها ابن سلام : " كثرة الممارسة للشعر ، ومعايشته ، وغالطة النصوص " .^{١٦}

وهذا بالطبع يعين على وضع كل نص في مكانه الصحيح من مراتب الجودة والإبداع ، وفق أسس موضوعية ينميها الناقد لدى نفسه

من خلال كثرة مداورة الشعر وقراءته والتوقف عليه.

جانب مهم جداً بل وأساس من أدوات الناقد ، هو غزالة الأدب وكثرة مدارسته ، وهو الأمر الذي يلج عليه ويوضحه نص آخر لابن سلام :

" إن كثرة للمداورة للشعر تعين على العلم به ، وكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به ، ليصبح بصيراً بالتمييز بين الجيد والأجود ، والقوى والضعيف ، مثله

في ذلك مثل أصحاب الصناعات الأخرى الذين يخاطبون موضوع صناعتهم ، حتى يصبحوا أهلاً للحكم ، ويصبح قولهم حجة فيما يحكمون به " .^{١٧}

ويصادق ابن طياح ت ٣٢٢هـ على ما قاله ابن سلام ، لكن من زاوية جديدة يقول : " عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه فهو واف ، وما جمعه ونفاه فهو ناقص ، وهكذا الأمور في كافة الحواس : العين تألف للرأى الحسن ، وتقضى بالقبيح ، الأنف يقبل الشم الطيب ، ويتأذى بالكريه ، والفهم بالمثل يأنس من الكلام بما هو عدل وصواب وجائز ومألوف ، ويستوحش الجائر والخطأ والباطل والمتكرر والخال " .^{١٨}

ويظل الإلحاح على الشق الأول من أدوات

١٥- تم النشر النظريتين للباحث: الأولى بعنوان نفسه، دار هجر للطباعة، القاهرة ١٩٨٧، والثانية تحت عنوان جديد هو الأسلوبية العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ٢٠٠٠م وتشمل النظرية الأولى الأبعاد والمباحث الصوتية والصرفية والمجمعية والدلالية والنحوية كعلم إعراب وعلم معان علي حد سواء ، علي حين تشمل النظرية الثانية الجمال البلاغي بشكله في التشكيلات الأسلوبية التي تتوخاها نظرية النظم، إلى جانب مباحث بلاغية وتقديرية يلجورها التطبيق والنساذج للتعدد بهدف اكتساب مهارات التحليل النقدي.

١٦- ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء، جزء ١، ص ٩٠، علي التنزالي.

١٧- السليق، ص ١٣

١٨- ابن طياح : عيار الشعر ، ص ١٤ .

" وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحى طبع الشعر ، وخفى حركته التي هي كالهمس ، وكسرى النفس في النفس"^{٢١}

ويبدو أن كل هؤلاء العلماء قد رأوا في المدلومة على قراءة الشعر والانكباب عليه رعا لدرجة الإدمان كما جاء في بعض تعبيراتهم. رأوا وسيلة تساعد الفطرة وتصقل الموهبة وتصل بالخير إلى حد الدربة والمرانة ، وكلها أمور رأوها مهمة لمن يتصدى إلى نقد الشعر .

ولعل ما أسخوه بالموهبة هنا هو نزع من المهارة التي يمكن اكتسابها بالتدريب والتعلم ، ومعنى ذلك أنهم يجعلون استخدام حق النقد أمرا مكفولا لمن يرغب ، شريطة التآهل والتدريب واكتساب الخبرة من خلال القراءة والاطلاع ، بل الانكباب والمعيشة الحقة.

يضاف إلى ذلك ، شق آخر في أدوات الناقد الأدبي ، هو الثقافة.

وقبل أن نوضح نوعية هذه الثقافة وأبعادها ، يلج علينا سؤال مفاده :

هل دراسة قواعد العلوم: كمباحث البلاغة العربية القديمة أو مقولات النقد العربي القديم تعين على إيجاد أو نقول تخريج ناقد ؟

علينا هنا أن نفرق بين مستويين مما نحن فيه : التحليل ، والتنويع ، ويكاد يجمع النقاد قديما- ولعل المحدثين يتفقون معهم في ذلك- على أن دراسة قواعد العلوم قد تنمي فقط الخبرة بالمباحث، وهي التي يمكن استخدامها أدوات

الناقد ، وهو للدراسة والمخالطة للنصوص أمرا يؤكد الأمدى ت ٣٧٠هـ أيضا ، حيث يقول:

"إن العلم من أى نوع كان ، لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه ، و الإكباب عليه ، والجد فيه ، بل والحرص على معرفة أسرارهِ وغوامضهِ"

وفي نص آخر ، يشير الأمدى إلى حقيقة جديدة يربطها بنصبه الأول ، فيقول :

"من الجيد والردئ ، ما تعرف علله وأسبابه، ومنها ما لا يمكن له ذلك ، وإنما يعرف بالدربة والتجربة وطول الملابس . يعرف ذلك أهل العلم بالشعر : البصرون به ، للمخالطون."^{١٩} وعلينا أن نلاحظ كذلك ، أنه تكرر لدى الأمدى عبارات مثل : تقدير أهل الخبرة .. أهل الدربة الطويلة .. أهل العلم بصناعة الشعر.

وأعتقد أن ما يشير إليه الأمدى ومن قبله، إنما يؤكد على فكرة مخالطة الأدب ومعايشته ومدلومة قراءته. وهو الأساس الذي يشير إليه القاضي الجرجاني ت ٣٩٢هـ أيضا حيث يقول:

" للدار على النوق المصقول بالتهديب وإدمان الرياضة .. وكذلك التلرب على ما في النص الشعري من مواطن الجودة أو التأثير ."^{٢٠} وبالتل فعل عبث القاهر الجرجاني ت ٤٧١هـ حين أشار عرضا وهو يتحدث عن جمال التشبيه والاستعارة :

١٩- للرازي، جزء ١، ص ١٤-١٧ علي التوالي.

٢٠- الوساطة، ص ٣١٠

٢١- أسرار البلاغة، ص ٢٦٦

أبو حيان التوحيدي قد يكفيها مؤنة البحث وعناء الانتظار ، إذ وجدنا له نصاً يمكن الاستئضاء به على الأقل لمعرفة حصيلة ثقافة الكتاب التي كانت مطمح الجاحظ : يقول أبو حيان :

" فمن أوائل تلك العناية جمع بدء الكلام ، ثم الصبر على دراسة محاسنه ، ثم الرياضة بتأليف ما شاكله كثيراً أو وقع قريباً إليه ، وتزليل ذلك على شرح الحال : ألا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف ، ثم لا يقف مع اللفظ وإن كان نازعاً شيقاً حتى يفلى للمعنى فلياً ، ويتصفح المفرد تصفحاً ، ويقضى من حقه ما يلزم في حكم العقل ، ليبراً من عارض سقم ، ويسلم من ظاهر استحالة ، ويحدد حقيقته أولاً ، ثم يؤسسه ثانياً ، ليترقق عليه ماء الصدق ، ويدور منه لألاء الحقيقة " ٢٣

وقد ننهش لإعجاب الجاحظ لمثل هذه الإجراوت من قبل الكتاب ، وذلك في ضوء ما أشار إليه ابن طباطبا لاحقاً من أن مثل ذلك كان يندور أيضاً في دوائر الشعراء وأهل صنعة الشعر . وهذا يجعل البحث عن خصوصية الكتاب جدلية قائمة وبحاجة إلى حسم على نحو أو آخر .

لعل الثقافة المستهفة تدور في نطاق "أديبة الأدب" أي الدراسة أو التركيز على عناصر ترتبط بطبيعة الأدب ، وبالتالي فقد كان على الناقد أن يكشف عن جمال الأدب من خلال عناصر ملائمة لهذا الأدب ، والتي تمثلت في :

للتحليل . أما التذوق ، فيحتاج إلى جانب مثل هذه الدراسة ، إلى معايشة طويلة للأدب الشعري بل والنثري ، والفتنة إلى دقائقه وأسواره . وهذا - كما رأينا - ما عبر عنه النقاد في القدم بالطبع الموهوب ، وبمعدة القريحة ، وبالدكاء ، والتي تنتج جميعها أو بعضها من خلال معايشة الأدب ومدارسته . الشق الآخر من أدوات الناقد هو الثقافة .

وثقافة الناقد كما رآها الجاحظ ت

٢٥٥هـ ، تتضح من قوله :

" طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يحسن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما يتصل بالأخبار ويتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند علماء الكتاب " ٢٤

سومعني ذلك أن الكتاب على عصر الجاحظ كانوا في رأيه هم أهل البصر بالشعر ، وأحق الناس بتقديره وأقدرهم على تذوقه .

وعلى الجانب المقابل ، فإن ثقافة واحدة مما وجده الجاحظ لدى من أشار إليهم ، لم تكن كافية ولا شافية في مجال نقد الشعر أو على الأقل الخبرة به والتي يسميها البصر بالشعر .

قصده الجاحظ إذاً إلى ثقافة شاملة وموسوعية كذلك التي حظي بها أديباء الكتاب في عصره .

وقد يتشوق للراء إلى معرفة أي نسوع من الثقافة المستملحة في نظير الجاحظ كانت مرغوبة أو مستهفة .

٢٢- البيان جزء ٤ ، ص ٢٤

٢٣- أبو حيان التوحيدي : البصائر والذخائر ، جزء ٣ ، ص ٧ وما بعدها

اللغة ، الفكر ، الصور ، الخيال ، الوزن العروضي.

يشير ابن طباطبا في هذا المجال إلى التوسع في علم اللغة، الرعاة في فهم الأعراب، والرواية لفنون الأدب، المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر ، والتصرف في معانيه في كل فن قالت العرب فيه^{٢٤}

كما كان الناقد العربي كذلك أن يستعين بأمور أخرى تسعفه على أداء مهمته، ومنها: الغريب، اللهجات، أسماء الشعر والنبات ، ومواضع المياه وما شاكل ذلك.

والذي يؤكد من ضرورة هذه العناصر المضافة ، نظرة إلى معلقة امرئ القيس على سبيل المثال ، نجد فيها أسماء أماكن ، رياح ، حيوانات ، نباتات ، طيور ، طعوم، روائح ، أنواع ثياب ، أنواء وأمطار وسيل. ولا يمكن فهم هذه الأمور حق الفهم إلا بمرجعية لغوية وتاريخية وإجتماعية ونفسية وربما ثقافية عامة.

بل أكثر من ذلك ، تتسع دائرة هذه الثقافة المستهدفة للناقد العربي على يد ابن الأثير ت ٦٣٧هـ إذ يشير إلى " أهمية المعرفة بعلم العربية ، علم اللغة، أمثال العرب وأباهم ووقائعهم ، وما كتبه البلاغيون في هذه الصناعة، وحفظ القرآن الكريم ، والحديث النبوي ، وعلم العروض^{٢٥}

. باختصار شديد ، الثقافة المستهدفة للناقد هي الثقافة الشاملة والمتكاملة. ونظرة إلى كتاب

الأغان لأبي الفرج الأصفهاني ، نجعلنا ندرك أن المؤلف حين كان يورد نصاً أدبياً، فإنه كان يتناوله من كافة جوانبه : الإعراب ، الغريب، اللغة، الجو العام ، البحر العروضي، الوزن أو اللحن، وما شاكل ذلك. وإنه كان يدرسه ويعرضه على نحو شامل ومتكامل ، مما يجعلنا نؤكد على هامش هذه المناقشة بأن "النسج التكاملي" الذي تتأدى به الترية الحديثة الآن ويجد طريقة إلى مناهضة التعليمية ليس كما يظن خطأ واردا من الغرب ، ولكنه على العكس من ذلك تماماً: إنه عربي لحماودما ، موجود وموصل على نحو تطبيقي لدى أبي الفرج في كتابه "الأغان" بعض النقاد المحدثين وبخاصة في الغرب ، وينقل البعض عنهم في بلداننا، يسعون دائرة ثقافة الناقد ، بحيث تشمل :

دراسات علمية في الطبيعة ، الكيمياء ، قوانين الحركة ، قوانين الكون، الرياضة التطبيقية، الرياضة البحتة، الهندسة الآلية، علم الفلك ، علم النبات ، علم الحيوان ، علم التشريح ، إلى جانب علم الأحياء ، والدراسات الإنسانية أو علوم الإنسان بمفهومها الحديث.^{٢٦}

إنهم يعتقدون أن هذه العلوم إذا تعين على فهم للأدب وتحليله بطريقة أفضل ، بل ويعتقدون كذلك أنها أدوات أساسية للناقد الأدبي .

وبرغم أهمية هذه العلوم ، فإن من خلال

٢٤- عبار الشعر، ص٤

٢٥- د/ شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ، ص٣٢٤، ٣٢٥.

٢٦- د/ محمد التويهي: ثقافة الناقد الأدبي، ٧

أوضح، كل ما قيل عن العظيم (ذكر النعام) في الشعر الجاهلي، وعلاقته بأثائه، وتناوبه على رعاية البيض والفراخ، والمثل: معرفة أو إلمام بحمار الوحش، وبقر الوحش، وغيرها من حيوانات الصحراء.^{٢٧}

ومع ذلك فإن أرى أن ثمة دراسات حديثة نعتوها مستحدثات أدبية وفدت علينا من الآداب الأوروبية، وأرى أن لها أهمية خاصة في إثراء مناهجنا النقدية العربية. ومن ذلك: أساسات الألسنية، علم الأسلوب، الأسلوبية الحديثة، التناسخ، الإيهام أو الغموض في الشعر، الشعر والمقدس، إلى جانب الرعة الحديثة في مناهج البحث والتي تميل أكثر إلى الاقتراب من الطريقة الوصفية التي تنفتح روح العلم التحري، أكثر من ميلها إلى الطريقة المعيارية التي سادت المناهج القديمة. وهذه في رأي معطيات جيدة قد تشكل أدوات تعين الناقد الأدبي على أداء مهامه على خير وجه.

ولأنني أن نؤصل لكل ذلك، بالعلوم العربية التراثية، وما حظيت به من إضافات أو تطورات معاصرة، في مجالات: علم الأصوات، الضرب، المعاجم، الدلالة، علم النحو، بمفهومه الشامل، علوم البلاغة ومباحثها وكتب النقد بشقيه: النظري والتطبيقي (وقد أوردناها في مناسبة باكرة من هذا البحث)، كتب التراجم والرواة معا، طبقات الشعراء والكتاب، تاريخ الأدب العربي ومرتكزاته عبر العصور والبيئات. إن هذه القائمة الأخيرة هي نفسها المقررات التي تتم دراستها في معظم أقسام اللغة

قراءتي المتواضعة للدراسات والبحوث النقدية التطبيقية: الفقدم منها والحديث، لا أكاد أجد صدى له أهمية من هذه العلوم في أي دراسة نقدية عربية. ملاحظ مثل هذه العلوم والمجالات قد تجد لها على سبيل المثال في بعض مقالات النقاد الإنجليز، والتي تنشر من حين إلى آخر في عدد من المجلات مثل Sunday Observer أو Sunday Times أو New Statesman ومن الواضح أنهم حين يربطون مقولات من هذه العلوم المتنوعة والأدب، فإن ذلك دون شك إنما يعكس من أدبية الأدب على نحو أوضح، كما يبين علاقته بالحياة الإنسانية بشكل عام، ولعل السبب في ذلك أنهم يؤمنون بأن رسالة الناقد هي ربط الأدب بالحياة الإنسانية.

لقد أكد الدكتور محمد النويهي على أنه لا يمكن مثلا فهم الشعر الجاهلي فهما صحيحا دون إلمام حسن، بعلم الحيوان وعلم الفلك. ويضرب مثلا لذلك بيت امرئ القيس:

إذا ما الطريا في السماء تعرضت

تعرض أثناء الوشاح المفصل

حيث يعين علم الفلك هنا على معرفة نجوم الثريا: أين تظهر ومتى تظهر، كيف تنظم فيما بينها، بل كيف تكون هيئتها قبل أن تصل إلى السم أو التعرض وسط السماء. ولا بد لإكمال هذا الفهم من معرفة هيئة الوشاح وكيف كانت المرأة الجاهلية تلبسه وتثبت على نحو خاص. ويستمر الدكتور النويهي فيعرض بالمقابل أهمية الإلمام بمباحث علم الحيوان، على الأقل لفهم النساقد بطريقة

(ب) أدوات نقدية تم توظيفها

في نقد تجارب شعرية

التجربة الأولى "، قراءة قصيدة الأطفال لإبراهيم ناجي" للدكتور محمود الريمسي،^{٢٠} يستلهمها بالإشارة إلى أن هذه القصيدة مثال واضح للإتجاه الرومانتيكي في الشعر العربي الحديث، وأنها قالب شعري يأخذ شكل القصة.

والشاعر هنا - كما يقول الناقد - يبدأ قصيدته بالنهاية "يا فؤادي رحم الله الموى" كما للشعور الحاضر لدى ناجي من أولويه في هذه التجربة بالذات، تلك التجربة التي يحكمها منطق نفسي خاص، لعله السبب في إكتسابها نوعاً من الإقناع.

تبدو البداية ب "يا فؤادي" بداية عادية، ولكن النداء هنا مؤثر في إطار السياق العام للمقطع الأول من القصيدة، حيث يلخص الشاعر الكيف الشعوري المركز. لقد خرجت هذه النفثة "يا فؤادي" من كونها مجرد صيغة معدة، إلى اعتبارها معنى فردياً مقصوداً ينبض بالدفع والحياة.

النظرة الخارجية إلى المقطع الافتتاحي قد توحى بأننا أمام افتتاحية طليعية لها نظائرها في الشعر القديم والحديث، ولكن ينبغي أن يعلم أن "ناجي" يكي موعوداً معنوياً هو الحب الذاهب، وبطريقته الخاصة.

في المقطع الثاني، يأتي البيت الأول ليحرى السرعة في شطره الأول، والمندوء في الشطر

العربية في جامعاتنا العربية، وهو فعلاً أمر مبهر، لو أتيح للدارسين تفهيمها على وجهها الصحيح، ومحاولة الاستعانة بها في مجالات تحليل الشعر ونقده.

إن هذه العلوم ولا شك توفر ثقافة شاملة، تمس أدبية الأدب من قريب، بل وتعين على ما أشار إليه ابن خلدون: "التبته للخصائص الموجودة في الأساليب العربية"^{٢٨}، بل وكذلك دراسة النص الأدبي جزءاً جزءاً وكلمة كلمة، ثم النظر إليه في سياقه العام، والوقوف على مشكلاته التفصيلية، وتبين أسرار الإبداع أو عوائق الفشل على حد سواء.

يقول عبد القاهر: لا يكفى في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ما وأن تصنفها وصفاً بجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلًا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتوصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام وتعلوها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً فشيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصانع الخلاق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنحورة في الباب المقطع، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع. وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر، وطلبتها هذا الطلب، احتجت إلى صبر على التأمل، ومواظبة على التدبر، وإلى همة تأتي لك أن تقع إلا بالتسام، وأن ترجع إلا بعد بلوغ الغاية"^{٢٩}.

٢٨- ابن خلدون: المقدمة، ص ١٥٥

٢٩- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٩ وما بعدها ١٥٥

٣٠- منشورة في كتابه: مقالات نقدية، صفحات ١٢٧-١٥٥.

الثاني .

يارباحاً ليس بهذا عصفها

نضب الزيت ومصباحي أنظفا

هنا قيم لغوية تعطي الإحساس بالسرعة (رياحاً - ليس بهذا / عصفها) يقابل ذلك بالشطر الثاني - على سبيل المقابلة البلاغية - صور تتسم بالهدوء الذي قد يتضاءل ليصل إلى حد الانعدام : نضب الزيت ومصباحي انظفا . ظاهرة رومانتيكية أخرى هي التضاد الذي يشكل ساحة لمسرح الصور المتقابلة :

وأنا أقتات من وهم عفا

وأل العمر لناس ما وفي .

الاقنيات قيمة إيجابية يقابلها الوهم العالي

وهو قيمة سلبية .

ويستمر ناجي :

كم تقلبت على خنجره

لا الهوى مال ولا الجفن غفا

ويتساءل الناقد هنا : أى صورة إيجابية حياة متحركة تلك الصورة التي نستحضرها للمتقلب على الخنجر ؟ ثم يأتي الشعور بالسلام المحيط بالغفران :

وإذا القلب على غفرانه

كلما غار به النصل عفا

وإذ يصل الشاعر إلى لب الموضوع ، يهدأ نفسه الشعري نسبياً لتأمل الهادئ البطيء . ومن هنا تبدأ رحلة هادئة يحكي لنا فيها ناجي كيف بدأت تجربته العاطفية مزوَجاً بين الأسلوب الخبري والإنشائي في بعض الأبيات ، ومن خلال صور حية مؤثرة فيها التحسيم وفيها القيم الرمزية . ومن خلال هذا كله ،

يظل الشاعر يعب من التباين المتنوعة : العذرية والصوفية على السواء .

لا ينسى ناجي في كل هذا عنصر القضاء والقدر ، كشكل غالباً ما ارتبط في تراثنا الشعري بحالات المُرْبة العاطفية .

ويجزم على القصيدة قرب نهايتها عدد من الصفات التي قد تترأى حية ولكنها أيضاً تنسية تخلع على المواقف ألواناً من أشواق الروح وأشواق الجسد معاً .

في القصيدة كذلك ، شهور بالاستعلاء بعصم العاطفة من الإنحدار :

قد حنت رأسي ولو كل القوى

تشرى عزة نفسي لم أبها

وفي نهاية المقاطع بالقصيدة ، يأخذ الصراع طابع الحركة الراكضة ، من خلال أسلوب الحوار والأسئلة للتأثير ، وضروب الإغراء ، ومحاولات المروء ؛ في صراع يدور بموسيقى سريعة لاهثة .

ويظل الجدال الشعري مستمراً ، لأن الشاعر لا يستسلم بسهولة . ولذلك فإن بؤرة الصراع يتمحور حول القلب على حديين قاطعين كلامهما مستحيل : الإقصاد على الحب أو الإحجام عنه ، التردد بين استمرارية أو إنجائه .

وفي النهاية ، تتصاعد الأمسور إلى مرحلة رمزية ، حيث لم يعد الغناء متجهاً إلى شخص معين ، بل ربما ظل الشاعر يغني لنفسه فحسب . وهنا يلوذ الشاعر بفننه ، ويعتصم به ، ويعتقد فيه ، لأنه المجال للريح وللمفترق دوماً أمام الفنان ، بل إنه للرجح الأبعد الذي يعصمه من الانقياد الكامل .

ويجتم الناقد معالجته النقدية لهذه القصيدة ، بالإشارة إلى أن "الأطلال" بكل ما أورده ، ملحمة شعورية تتحدث بها الشاعر ، وتستخدِم فيها اللغة استخداماً مجازياً واسعاً ، كما تبين الرموز القرية والمتوسطة التقيد .

النتيجة مأساوية لشاعر محروم تظل تجربته نائمة داخل النفس لا تمتد إلى خارجها ، ومقاطعها على تنوعها تعمل جميعاً على بناء نسيم درامي أشبه بالسيمفونية الموسيقية .

نوع ناجي الإيقاع الشعري ، كما نرعى في القافية ، ولكن حرته كانت نسبة الوصل في الحب لم يتحقق ، ولكن الذات الشاعرة قد حققت نفسها فنياً فعوضت ناجي ما فاتته في ملكة العاشقين .

التجربة الثانية ، هي للناقد الدكتور على جعفر العلاق "حوار النصوص الشعرية : قراءة في ديوان ثملات للشاعر سليمان عيسى" ^{٣١} وفي هذه الدراسة ، يفيد الناقد كثيراً من السوروث الثقافي القديم إلى جانب المستجدات النقدية الحديثة والمعاصرة .

يوضح الناقد في البداية كيف أن النص الشعري يرتبط بذاكرة صاحبه ثم يفضي إلى بلورة تفاعل النصوص فيما بينها ، مذاقاً ألفاً ليست سرقة على نحو ما اعتقده القدماء ، ثم تفاعل هذه النصوص مع نسيم جديد يسهب عليها من نصوص أخرى .

وقد لاحظ أنه لا توجد قطعة بين النص هنا

والنص هناك ، حيث إن النص الحديث مع القديم يمثلان سويًا إبداع الحاضر والماضي معاً . ويناقش الناقد بعد ذلك مستويات التفاعل النص من خلال التحوار مع نصوص سابقة . ويعرض للتناص لدى الشاعر ليس بمعناه المتعارف عليه وهو التعامل بين نص حاضر ، وآخر غائب ، أو نص حديث وآخر قديم ، ولكن على العكس ، حوار بين النص بوصفه بنية لسانية فعلية ، وبين واحد من أغلفته وعناوينه ، وهو الجديد الذي ألح إليه الناقد العلاق .

اعتبر غلاف الديوان ذا دور حيوي في الإيحاء بمسار النصوص في الديوان قيد الدراسة ، وكذلك في اتجاهاتها الدلالية ، حيث رأى أن التناص أحياناً قد اتخذ شكل الإلماح أو الاستشهاد ، وقد تركزت معالجته للموضوع بشكل عام حول أطر أربعة هي :

حوار النص من عنوانه / الغلاف جزء من دلالة النص / التناص وتعارض الرؤى / النص وحوار الأمكنة .

التجربة الثالثة ، تحليل القصيدة الخطيئة في الكرم ^{٣٢} والتي تبدأ بقوله :

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل

بيده لم يعرف بها ساكن رسماً
وتنتهى بقوله :

وبات أبوه من بشاشته أباً

لضيفهم ، والأم من بشرها أما

٣١- منشورة في العدد الثاني من مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، بإصدار جامعة الإمارات العربية المتحدة ، ٢٠٠٠م وكلمة "ثمل" معناها آخر ما يتبقى في الكأس أو الرغوة الطافية أيضاً ، وما بين ما يتبقى في الكأس والرغوة ، قضاء فسح هو الذي يمسد الدلالة للركبة لنصوص على النحو الذي أورده الناقد .

٣٢- د/ عودة الله منيع القيسى : تجارب في النقد الأدبي التطبيقي ، ص ٦١ وما بعدها .

تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق" ويقول أيضاً: "ومن قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً". ويردِّف الناقد قائلاً: إن الكرم هنا فقد الدوافع الأصلية له، ذلك لأن هدف الكرم أساساً هو إنقاذ إنسان، فكيف ينجم عنه قتل إنسان؟

• ماخذ آخر يراه في قول الخطيئة:

رأى شعباً وسط الظلام فرأه

فلما رأى ضيفاً تشمر واهتما

وهو يعلق على ذلك بقوله: هل البدوى للوصوف في هذه القصيدة، أو البدوى بشكل عام يفرع على هذا النحو؟

وتجاه بعض المآخذ، لا ينسى الناقد الإشارة إلى بعض اللغات الإنسانية البارعة، التي تحسب للعربي، وذلك في قول الخطيئة:

فأمهلها حتى تروت عطاشها

وأرسل فيها من كائناتهما

أي إنه حين رأى قطع الحمر الوحشية، لم يشأ أن يداومها رغم حاجته إلى إكرام ضيعه، بل إنه تركها تتروى وتشرب، مشيراً بذلك إلى أن في هذا الموقف نوعاً من تعاطف البدوى مع حيوان رغم احتياجه إليه.^{٣٣} وينتهي التقيسي بمعالجته بأن قيمة القصيدة من الناحية الفنية تصميمياً وتعبيراً، أرحح من قيمتها الفكرية غايات ومضامين.

الناقد هنا يؤكد على أن هذه القصيدة قد استوفت كافة الشروط الفنية للقصيدة الشعرية الكلاسيكية، في الشكل والمضمون على حد سواء.

وهو يرى أن الموضوع يتكون من أحداث، وغاية، كما أن الشكل قد عبر تماماً عن كل من البنية والأبطال، حيث تشابكت الحادثة من خلال الصراع والحل، ولكن لم يغب عنها عنصر التشويق.

وفي البيت:

فقال ابنه لما رآه بحيرة

أيا أبت اذبحني وقدم له طعاماً

يقول الناقد إن هذا الموقف يذكرنا بما حدث في قصة إبراهيم الخليل عليه السلام، وإن كان من فرق فهو أن ابن الخطيئة قد بادر، أما إسماعيل فقد استجاب، وإن كانت النهاية واحدة تثبت تضحية الابن هنا وهناك من أجل مبدأ سام هو في الأول تحقيق ما رآه إبراهيم في الحلم، وفي الثاني في تسابق الابن إلى الحفاظ على شيمة عربية لأسرته هي الكرم.

يعرض الناقد بعد هذه النقطة التناسية، بعض المآخذ التي رآها في بعض الأبيات وما انطلوت عليه من قيم وأفكار. ومن ذلك في البيت الذي معنا، وفي قول الابن: أيا أبت اذبحني،

يقول الناقد إن هذه صورة منفرة مستعجبة كريهة، لأن الله سبحانه وتعالى يقول: "ولا

٣٣- قد يكون هنا تعليق على أمرين، الأول فرع البدوى وأنساع ولم لا؟ ليس إنساناً كأي إنسان يأمن حيناً ويفزع حيناً، أما الأمر الثاني فهو تركه القطيع حتى يشرب وقد أرى أن هذا تفقيد يتبعه انحراف قبل ذبح الحيوان لأمر صحيحة وليست نفسية أو تعاطفية.

التجربة الرابعة ، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم^{٣٤} ، وفي هذه المحاولة بلورة لجوانب المعجم الشعري من خلال استخدام بعض العناصر أو القيام بإحراجات ، أو التركيز على استخدام الأفعال بصفة خاصة .

وفي البداية ، تمت الإشارة إلى استخدام الضمير "أنا" في شعر حافظ والذي بلغ ٥٨٤٢ بيتا انتظمت في ٢٦١ قصيدة ومقطوعة . واقتصر التحليل فقط على استخدام هذا الضمير في افتتاحيات القصائد ، وقد لوحظ أن هذا الاستخدام تفلأ دلاليأ ملحوظأ ، عمل على تأكيد العلاقات ربما أكثر مما تعمله الصور نفسها يبدأ حافظ إرساله بمدة ال "أنا" والتي لا تخرج لديه عن كونها "نحن" ومن هنا تتصور نبرة الإرسال من "هنا حافظ" إلى "نحن هنا" أو "هنا مصر والمصريون"

"أنا" لدى حافظ ليست كـ "أنا" الرومانتيكية والتي تخالف بين الفرد والآخر وتولد الشعور نحو عالم جديد غالبا ما يكون الغربة أو الانتزالية أوحى التفرع على الذات . على العكس من ذلك تماما ، جاءت "أنا" حافظ لترتبط بالمجموعة من خلال ثنائيتين لاتنصلان في كل مفردات العينة التي تم التركيز على دارستها .

الثنائية الأولى (أنا / نحن) والثانية هي التي أصبحت (أنا / أنت / أو أنتم) وهما الترابط الحقيقي بين الشاعر والمتلقيين .

ظاهرة أخرى ، هي المطابقة ، وكلما تقسراً شعراً لحافظ ولا يحد فيه ذكراً للكلمة وعكسها . أحياناً يقابل بين شطرين ، وهو يطابق بين أسماء أو صفات أو صور لأسم الفاعل ، أو الظروف ، أو أفعال ، على هذا الترتيب بدءاً بالكثرة ونهاء بالقلة .

التقابلات في شعر حافظ تسمه بنوع من السيمتري التي تدعم الحركة الأفقية في الشعر ، وقد أعانتها التفعيلات الواسعة - إن جاز التعبير- لبحور البسيط والسريع والخفيف على التوالي ، على تأكيد هذه للممارسة في شعره

جانب آخر من جوانب التماسك في المعجم الشعري لدى حافظ ، تمثل في استخدامه حرف الفاء . والفاء لديه كانت وسيلة ضرورية جداً ، لعبت أدواراً بارزة في ترابط هذا المعجم لا نقول على نحو أسلوبى بقدر ما جاءت كوحدة معجمية طاغية ، مهدت كثيراً - في نظر النقد - إلى تحقيق الوحدة العضوية في قصائد حافظ بشكل عام .

الفاء لدى حافظ لها دور بارز في عملية انتقاله من غرض إلى غرض ، وقد استخدمها لتحقيق أكثر من وظيفة : فهي رابطة بين مقدمة القصيدة والخلاص إلى الغرض الأصلي فيها ، وهى وسيلة بلورة نتيجة نهائية كعائمة لكل ما جاء في الايات من مقدمات ، وهى أداة لاستحضار صورة الفعل والزمن معا ، وهى تقنية لإضفاء عملية حركية على الأبيات تجعلها تتراسل بطريقة العرض السينمائي وليس

داخل الفكر مثل: تفكر / تدبر / تمنع ، ربما لأنه أراد أكثر أن يحرك هم المصريين وأن يحفر عزائمهم إلى بناء حضرة مصر ، فكانت أفعال الحركة في بدايات قصائده هي أدواته ووسيلته المناسبة لتحقيق ذلك .

جانب خامس ، يتمثل في استيعاء حافظ إبراهيم الكثير من لغة الناس العادية ، ولا نقول هنا إنه نزل إلى العامة ، بل نؤكد أنه صعد بها إلى ساحة الشعر التقليدي الذي تحكمه تقاليد راسخة وصارمة سواء في المقاطع أو الأوزان أو العروض أو الثقافة : التزامات كثيرة على الشاعر أن يأخذ بها ، فإذا "اقتبس" زاده ذلك التزاما جديداً فوق الالتزامات الأساسية المطلوبة منه.

إن نسج اقتباس من العامة المصرية في شعر فصيح ، يدل على قدرة شعرية فائقة ، لأن الشاعر يهدف لإعضاع ما يقتبسه إلى الوزن والقافية .^{٣٦}

ج) نتائج الدراسة

نلاحظ في جميع ما تقدم في المحاولات الأربع التي أُلِّمنا إليها :

• أولاً : معاشة الناقد للقصيدة أو المجموعة الشعرية أو الديوان ككل وقراءته قراءة دقيقة ومتأنية.

ثانياً : توظيف بعض المباحث البلاغية بمفهومها التراثي والاحتياز بها إلى فهم أفضل

على نمط الشرائع المنفصلة ، بل هي أيضاً تمهيد للختام حين تجيء في البيت الأخير من بعض القصائد ، وبالإضافة إلى كل هذا ، جاءت الغاء أحيانا كرابطة للانتقال السريع السذبي لأمير له إلا الاستطراد إلى حدث جديد .

جانب رابع من جوانب المعجم الشعري لدى حافظ ، هو نوعية الأفعال التي استخدمها . لقد قسمت اللغة الإنجليزية الأفعال حسب مضامينها العامة إلى :^{٣٧}

أفعال حالة STATE VERBS ، مثل : طال / قصر ، ويلحق بها أفعال تبدأ وتنتهي داخل الفرد مثل : تفكر / تدبر / تمنع .

أفعال حركة MOVEMENT VERBS ، مثل : خرج / طلع / نزل .

أفعال لها حيز زمني ممتد DURATIVE VERBS ، مثل : سافر / عاج / مرض .

أفعال تحصيلية ACHIEVEMENT VERBS ، مثل : تسلم / ودع .

أفعال إنجاز ACCOMPLISHMENT VERBS ، مثل : أسس / شيد .

بتطبيق هذه المفاهيم على "أفعال" حافظ ، نجد أن معظم الأفعال التي استخدمها حافظ تنتمي إلى أفعال الحركة والتي هي أيضاً أفعال إرادية ، وذلك مثل : يكر / سوا / حولوا / طوفوا / أعيدوا.

لم يستخدم نوعيات الأفعال التي تبدأ وتنتهي

٣٥- هذا التقسيم للأفعال قائم على اعتبار الحركة والزمن معا، أنظر :

MARVIN K.L.CHIN ET AL (EDITORS) ; PERSPECTIVES ON LITERATURE \ P. 2528

٣٦- لا يخفى هذا العرض للدراسات الأربع عن أهمية الرجوع إليها وقراءتها فيها من تفصيلات مترابطة ، أوردناها هنا بإيجاز شديد خشية الإطالة.

خامس عشر : غياب الثقافة العلمية بالمفهوم الذى قصد إليه المنظرون لأدوات الناقد .

وهنا أخلص إلى نتيجة مؤداها : أن لدينا نوعين من النقد : نوع ندرسه ولاحتاج منه إلا القليل (اللهم باستثناء رسائل جامعية تتناول مبحثاً بلاغياً مثلاً، وتطبقه على ديوان شاعر ما). ونوع لا تتم دراسته بصورة منظمة ، وتظهر آثاره فى الدراسات النقدية التطبيقية .

وقد تشوق لمعرفة السبب فى بحسب كل دراسة مختلفة - على الأقل فى بعض النقاط - عن الأخرى ، وفى ذلك أرى أن خلفية كل دارس أو باحث ومدى قراءته سواء فى الأدب العربى أو الآداب الأخرى ، وكذلك طبيعة المادة قيد الدراسة : قصيدة الأطفال ، شعر ثملات للعيسى / قصيدة الخطيئة / شعر حلقظ إبراهيم - كل منها له موضوع خاص هو الذى قاد الناقد فى رأيه إلى فرض أدوات بعينها أو المعالجة ضمن مداخل معينة . وهذه ظاهرة صحية ، إذ قد يعود الناقد الواحد إلى نص بعينه يكون قد سبق له دراسته ، ثم ينكشف له من خلال معايشة جديدة ما كان قد غاب عنه فى المرة الأولى ، فإذا كان ذلك يعرض للناقد الواحد ، فكيف لا يتسنى لأكثر من واحد ؟

إننا أمام "أدوات الناقد" لا نستطيع أن نحزم إلا بأمرين على الصعيد النظرى : كثرة مدارس الشعر والمداومة عليه ونحن مع ذلك تماماً لأنه أمر ميسور وبالإمكان ، أما الشق الآخر فهو ثقافة الناقد وعما إذا كانت أدبية خالصة أو يضاف إليها من المواد العلمية والمستحدثات الأدبية الحديثة . وهنا أؤكد أنه لا يوجد تحديد

وأوضح .

ثالثاً : الارتكاز على بعض الظواهر اللغوية واتخاذها وسيلة لإثبات وجهة نظره على نحو أو آخر .

رابعاً : استلهم بعض العناصر التعبيرية فى تفهم للرأى البعيدة للنص أو النصوص قيد الدراسة .

خامساً : الاستئناس بالقرآن الكريم فى تحرير أو عدم تحرير ظاهرة ما .

سادساً : العودة إلى بعض المنابع النفسية لتفسير بعض الممارسات الشعرية .

سابعاً : التقدير الخاص للصور الشعرية ومحاولة استكناه ارتباطاتها الشعرية بالنص .

ثامناً : عقد بعض مقارنات بين القسم والجند ولوعلى سبيل الاستطراء المرغوب .

تاسعاً : محاولة إدراك القيم اللغوية ومحاولة تصنيفها وتطبيقها على ما هو إيجابى أو سلبى .

عاشراً : استبطان التعبير الشعرى لإخراج مكنوناته على قدر الإمكان .

حادى عشر : الاستعانة بمعطيات علم اللغة الحديث / النقد الأدبى الحديث / الاتجاهات

الأدبية الحديثة ، لفهم أو توضيح بعض النقاط .

ثانى عشر : بانورامية النظرة النقدية حين التصدى للنقد والتحليل والمعالجة لنص أو نصوص أدبية شعرية .

ثالث عشر : عدم الفصل بين الشكل والمضمون والسياق بل وخطة العرض ككل .

رابع عشر : محاولة الإبداع سواء فى منهجية الأدوات النقدية أو الاستنتاجات المستررة كذلك .

ملح، أرى أنه وسيلتنا المستقبلية لدراسات أكثر عمقاً وتحديداً لأدوات الناقد، بما يعين وغنى منهجية مقبولة وملائمة إلى إنتاج دراسات نقدية قد لا يقل الإبداع فيها عن درجة إبداع الأدب نفسه.

واضح لهذه الأمور، وقد رأينا في الدراسات التطبيقية كيف أن كل ناقد اتبع نهجاً خاصاً به، وهو نهج لا يخرج عن "أديبة النقد" دون "علميته".

ومادام الحسم صعباً في هذه القضية، فإن الباب ما يزال مفتوحاً في إطار قلق أدبي وبحنى

مصادر ومراجع الدراسة

(مرتبة ألفبائياً حسب أسماء المؤلفين في كل تصنيف على حده)

أولاً : المصادر

مصادر تراثية (نظرية وتطبيقية) :

- الأمدى ، أبو القاسم الحسن بن بشر
- كتاب الموازنة بين الطائفتين (أبو تمام والبحتري) تحقيق الأستاذ السيد صقر ، في جزئين ، القاهرة ١٩٦٥-١٩٦٦ .
- الأصفهاني ، أبو الفرج :
- كتاب الأغاني ، مطبعة دار الكتب المصرية ، د. ت .
- الأصبغى ، عبد الله بن قريب .
- فحولة الشعراء ، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، والأستاذ طه الزين ، المطبعة المنيرية، القاهرة ١٩٥٣
- التوحيدى ، أبو حيان :
- البصائر والذخائر ، تحقيق الأستاذ بن أحمد أمين والسيد صقر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر
- البيان والفتبين ، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، في أربعة أجزاء مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٦٨
- الجرجاني ، عبد القاهر :
- دلائل الإعجاز ، مطبعة المنار ، القاهرة ١٣٣١ هـ .
- الجرجاني ، عبد القاهر :
- أسرار البلاغة بتحقيق H.RITTER مطبعة وزارة المعارف ، استنبول ١٩٥٤ .
- الجرجاني ، أبو الحسن علي بن عبد العزيز :
- الوسيلة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق الأستاذين محمد أبو الفضل إبراهيم ، محمد البجاولي ، الطبعة الثانية ، د. ت .
- الجمعي ، ابن سلام :
- طبقات فحول الشعراء ، تحقيق الأستاذ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٧٤ م .
- ابن خلدون ، عبد الرحمن :
- مقدمة ابن خلدون ، تحقيق الدكتور علي عبد الواحد وافي ، القاهرة ١٩٦٠ م
- ابن طهالبا ، محمد بن أحمد الطولي :
- عيان الشعر بتحقيق الدكتورين : طه الحاجري ، محمد زغلول سلام ، القاهرة ١٩٥٦ م
- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم
- شعر والشعراء ، المطبعة المعاصرة لشرقية ، القاهرة ١٣٢٨ هـ
- المرزباني ، أبو صيد الله :
- كتاب الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق الأستاذ علي محمد البجاولي ، القاهرة ١٩٦٥ م

ب) مصادر الدراسات للتطبيقية (حسب ورودها في هذه الدراسة)

- د/ فريحي محمود :
- مقالات تقنية ، مكتبة الشهاب ، القاهرة ١٩٨٣ م
- (قراءة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي)

شكر وإهداء

أدوات النقاد الأدبي إلى تنسيق الشعر وتحليله

- د/ علي جطر العلاق : حوار نصوص الشعرية : قراءة في ديوان شمالات للشاعر سليمان العيسى ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، إصدار جامعة الإمارات العربية المتحدة ، العدد الثاني ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م
- د/ قيس ، هودة الله منيع :
- تجارب في النقد التطبيقي من منظور إسلامي ، الطبعة الأولى ، دار البشير ، عمان - الأردن ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م
- د/ حسنين ، أحمد طاهر : المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم ، مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الثاني (شوقي وحافظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣م

ج) مراجع حديثة :

- د/ البنداري حسن :
ملفات شعر في التراث النقدي سكتية الأجلو المصرية ، ١٩٩٠م
- د/ حسنين ، أحمد طاهر :
الأسلوبية العربية (دراسة تطبيقية) مكتبة الأجلو المصرية ٢٠٠٠م
- د/ حسنين ، أحمد طاهر :
نظرية الاكتساب للقرى عند العرب (منهج شامل لدراسة اللغة العربية) دار هجر للطباعة ، القاهرة ١٩٨٧م
- د/ درويش طاهر :
في النقد الأدبي عند العرب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩م
- د/ فريحي ، محمود :
حرية الإبداع وحرية النقد ، مقال منشور بمجلة "إبداع" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، السنة السادسة عشرة يونيو ١٩٩٩م - صفر ١٤٢٠م
- د/ شرف ، حنفي :
النقد الأدبي عند العرب ، القاهرة ١٩٦٥م
- د/ ضيف ، شوقي :
البلاغة تطور وتاريخ ، الطبعة السابعة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٧م
- د/ طبانة ، بدوي :
دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى القرن الثالث ، الطبعة السادسة ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٤م
- د/ الملوك ، عيسى :
التفكير النقدي عند العرب : منخل إلى نظرية الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر (بيروت - لبنان) دار الفكر (دمشق - سورية) الطبعة الأولى ١٤١٧- ١٩٩٧م
- د/ صفور ، جابر :
مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٧م
- د/ مطلوب ، أحمد :
مناهج بلاغية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٦٥م
- د/ فنويهي / محمد :
ثقافة النقد الأدبي ، القاهرة ١٩٥٥م
- MARVIN K.L. CHIN ET AL (EDITORS): PRESPECTIVES ON LITERATURE, BRITAIN 1980

الإسكندرية شاعرة

دراسة في الشعر
الإسكندري المعاصر

د. السيد الورقي *

الإنسان والمكان علاقة تبادلية متداخلة من خلال علاقة تراسل مستمرة، وقد أدرك الرومانسيون هذه العلاقة إدراكاً حدسياً، فقد كانوا قواقين إلى علاقة التوحد مع مفردات الوجود من حولهم، ومن هنا كان للمكان بامتداده وأبعاده ونسبيته وزمنه أهمية خاصة في مجال الرؤية على المستوى الحسي والرؤيا على المستوى الداخلي، وتعمل الفنون الشعبية والأسطورية على المكان بتركيز شديد فتراها وجوداً يتنفس ويتحرك فيقبل ويرفض ويتعشش ويذبل، وهو ما أكدته بعد ذلك علماء الفيزياء والرياضة، فيرى نيوتن أن المكان بمثابة عنصر يمكن أن يؤثر ديناميكياً على الأجسام الحقيقية (١).

* أستاذ الأدب والنقد بأداب الإسكندرية

(١) ب. س. - ليفيز. المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة د. السيد عطاء سلسلة الألف كتاب الثاني، العدد ٢٢٧، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ١٠.

مجسداً للمكان في بعد الرؤية وحضوراً ممتداً
في أبعاد الرؤيا.

* * *

لنتظر في الإبداعات الشعرية لعدد من
الشعراء المعاصرين في الإسكندرية، ونحاول
أن نرى تجليات المكان بعبقريته وشاعريته،
ولنبداً أولاً بالمستوى الحسى المباشر في منظور
الرؤية، لنرى كيف تنأثرت مفردات
الإسكندرية حضارة وشاطئاً وبحراً ووجوداً في
أرجاء القصائد، في مفرداتها وقاموسها
الشعري والمكونات الحسية لصورها، فنرى في
ديوان أحمد النقيب (١) الشاعر يرى محبوبته
«سماة للحبر» في قصيدة «الخوف» وفي
قصيدة «وجهها والحلم»:

تنظرني عينك

تناديني

بلغات الحور اللاتي عشن بواد السحر

وعمق البحر

.....

فأبحر في ملكوت الحلم

.....

أغوص بأحلامي ما بين طحالب حزني

وتتميز بعض الأماكن بعبقرية إبداعية في
خصوصية متفردة، ربما ساهم فيها تنفس
حضارات وإبداعات وثالثات عاشت المكان في
أمنة تركت أنفاسها تتحرك داخل المكان،
ويتحرك بها المكان.

هذا ما لجده الإسكندرية - على سبيل
المثال - المكان الذي يتوسط - تقريباً -
حوض البحر المتوسط، التقت فيه كل
الحضارات القديمة والحديثة تقريباً، الحضارات
الفرعونية واليونانية، والقطبية المسيحية
والإسلامية، وحضارات حوض البحر المتوسط
بعد ذلك، وسمحت عبقرية المكان بهضم
واستيعاب وتمثل كل هذه الحضارات بكل ما
أفردته في حرية وسماحة، أعطت للمكان
جراً مستمرة فهي تقبل الجديد مهما كان
حجم مغامراته، وربما فسر هذا: لماذا كانت
البداهات دائماً من الإسكندرية: الطباعة -
الصحافة - المسرح - والفرق المسرحية -
السينما.

وعبقرية الإسكندرية عبقرية شاعرة خلافاً
تذيب وتصهر لتخلق من جليد، وعبقرية
كهذه لا بد وأن تترك أنفاسها وتجلياتها في
إبداعات فنائها، فلا تكاد ترى عملاً أبدعه
فنان عاش الإسكندرية إلا وترى حضوراً

(١) أحمد محمد النقيب: أمنية للعالم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (مسلسلة إشرافات أدبية) ١٩٩٥.

وشعاب الزمن الصعب	قسوة الواقع/ البحر بأمواله للتلاطمة التي لا
افتش في أصدافك عن لؤلؤة	تعرف المهادة والتي تكسرت على أعتابها
وفي قصيدة «الحلم والحوث»:	طموحات مارك أنطونيو للحب:
ياسرني بحر الحلم بموجات رقراقة	وتلدور رحي الأيام .. تفتتا،
فأغوص، أغوص إلى الأعماق	وتمزق فينا الإنسان
فوق جواد الحب أنادى	ومعاول شتى .. تهدمنا
«إني فارس سلم أت من أعماق المشتاق»	في البحر تضيق سفيتنا
تفتح الأصدقاء الحبل، تهمس لي حبات اللؤلؤ	تقاذفنا الأنواء ..
«لرتمتزج بعشق البحر ووشوشة المرجان	تبقى منا أشلاء
ستولد بين الحلم وبينك ألف علاقة	يتأفف منها البحر ..
• • •	ويعلن هذا الرفض
أما إسماعيل الشيخة في ديوانه «الركض	وبعيدا .. يلفظها
في زمن للحال» (١) فلا يكتفى بشر مفردات	تلقفها الأرض
البحر في ثأيا شعره، بل يسمي إلى أن يجعل	قد .. تأكلها الغربان
من المكان محورا أساسيا لبنا قصيدتين من
أروع قصائد الديوان، وهما: «وقفات مع	وأيت البحر .. لعلى أحرف سر الأحزان
البحر»، و«حدث في الرحلة الأخير	كان البحر يوح بشيء .. أفزعني
للتنبؤ».	يا كليوباترا
قصيدة «وقفة مع البحر» مواجهة بين	أنطونيو .. أخفى سرا
الإنسان بأمله وطموحه وانضاله في مواجهة	مهبوما عاد ، تعذب الأشواق

(١) إسماعيل الشيخة - الركض في زمن للحال . الإسكندرية : مطبعة الإسكندرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

ولديك .. تهاوى متصرا	تصحو الأمواج الخضرُ على لحنى
ما أسهل أن تغنى الأبراق	وتغد يديها بـ «صباح الخير»
وتذيع حكايات النصر المزعوم	يأتينا سرب من طير الحب الأبدى
ويستغل الشاعر المكان حضوراً وشاعداً	ويغنى معنا لشعاع يكر
على الواقع المهزوم بانكساراته:	يتمطى الرمل
وفضيحتنا .. تتداولها الركبان	ويشرب من أكواب الفجر
ويقول : البحر:	تنسكب الشمس على جسد الكورنيش
هباء .. راح العمر .. وكان التجوال	فتفتل قوارب صيد الأسماك
وصباحاً .. كالأحلام توارى للوال	(فضايا الزمن اليومي؛ ويضيع البحر)
* * *	
ويهدى الشاعر أحمد فضل شبلول ديوانه	وصورة واحدة مركبة للإسكندرية التاريخ
«ويضيع البحر» (١) إلى «الإسكندرية: الحلم،	والحضارة وأنفاس المكان، وكلها تجسّد لتوق
الحضارة، الأمل، الإشواق»	شديد من الشاعر إلى أن يتحد مع المكان في
أما الديوان فهو أغنية عشق صوفية للمكان	عالم شعري يتقلب في صور المكان:
يستحضره الشاعر في لقاء حسي فعال يوحّد	أحبك .. تسأل عنا الكائنات والأبنية
بين المكان بحضوره الحضارى والإنسان بمشقه	وذنبه النجم في ليلة صافية
المتشهى الذى يصابين المواجهة الحسية وهى	أحبك .. تسأل عنا الخطى
تصب في مشاعره فيضاً من التشكيلات	وموجة عشق تقبل هذا المدى
الحوية للمكان:	أحبك .. كورنيشنا ..
فى كلّ صباح أتوصاً من عينيك	يسأل الآن عن حينا
وأغنى للبحر	

(١) أحمد فضل شبلول، ويضيع البحر، القاهرة: كتاب المواهب، المركز القومي للفنون والأدب، ١٩٨٥.

ويأتى لب يحول على العاشقين	بكينا ..
وحامل فل ينادى على الياسمين	ورقصنا ..
(إلى فتاة اسمها الإسكندرية؛ ويضيق	وأكلنا من خشب السفن الغرقى
البحر).	وشرينا اليود
والإسكندرية عند شبلول عشق خاص	ورائحة المرجان
يتكشف أمام العين الباصرة حيث يطل الشاعر	(كـهـف الأمواج؛ الطائر والشباك
على الفضاء المكاني والامتداد الزمنى، ثم لا	المفتوح)(١)
يلبث أن ينحصر فى العين الداخلية، فيخلق	
تعبيرات مواءمة وغير مباشرة للتجربة، وأفاقا	
دلالية متسقة:	
الآن بنام البحر	ويكون الشاعر صبرى أبو علم من المكان؛
ويصحو قلبى	بحره ونواته وعواصفه وسفنه ومراسيه وبحاره
فلمن تأخذنى	المغامر، غزلية رقيقة هامة هى فى مجموعها
يا رمل الفجر القادم	صورة كلية ممتدة تتكون مفرداتها من المكان،
كهف الأمواج	وتسرى فى أوصالها نبضة، وتتدفق دماؤه
تحطمه قوقعة النسيان	فيصبح المكان محبوبته، وتصبح المحبوبة
والنهر المنساب إلى أهداب الخلدان	مكانة، ويتحد المكان بالإنسان فى علاقات
يجرى فى ذاكرة للمح	مبتدلة تأخذ من الإنسان للمكان، وتأخذ من
وينسى أشواق النيران	المكان للإنسان:
غنينا للنوم لكى نصحو	البحر فى عيونك -
ورفعنا أصوات الباعة والمذبح	يثور فى المساء .. ويلفظ الزيد
	يهدد السفين فى تجهيم البحار
	وبسمة المرافئ
	وبحارها الصبى .. مغامر جريئ

(١) أحمد فضل شبلول، الطائر والشباك المفتوح. الإسكندرية: مداره إسكندرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨

ينحوس في العيون .. في ثورة البحار
يتوه في العواصف .. ويشد القرار

* * *

حببتي
من البار للمهيم:

لائن أودام السفر
وأعشق ابتسامة المرافئ

وأحلم في المساء بالصباح

ونورس مهاجر، يعانق الشراع

فلأتنى .. أعانق المراسى

وأعبر المضائق ..

فثرة الشتاء ، وصفعة العواصف

تقودني كلاجئ، لأقرب المرافئ(١)

* * *

وتتجاوز الشاعر حميدة عبد الله في

شعره(٢) الذي يسعى إلى الانتماء من أي

نموذج، ويسبيل تقديم صياغة جديدة للأشياء

يتجاوز هذه العلاقات المحدودة باستحضار

المكان من خلال استدعاء مرجعيات مشروعية

وغير مشروعية، قوامها التراث الشعبي

(١) قصيدة حب لشاعر بحار. ديوان تصائد حب. الإسكندرية ١٩٧٩.

(٢) حميدة عبد الله .

— بحنجرة الأرض متع للشيد الإسكندرية : ١٩٩٨ .

— صباحان للولد للشائم .. وبيعات قبة الهواء. الإسكندرية: ١٩٩٨.

المفردات والصور مظهر للتواجد المكاني
بعمقته كما أوضحنا، لكن كيف تتخلق هذه
الكونوت وتنسب في إيقاع يحركه المكان ينفع
فيه من روحه موسيقى مركبة من مرجعية
حضارية متشابكة، تنساب أحياناً في سلاسة
هادئة، وتتدافع أحياناً في صخب متوتر،
وموسيقى تحلم بالمدى البعيد والأفق اللانهائي
وتتوتر بمخاوف المغامرة والمجهول وتتكرر عند
حواجز الأمواج في دفعات متوالية.

قد تكو القصيدة إيقاعاً واحداً، وقد تكون
مجموعة إيقاعات، وقد تكون بناء هارموني
في انسجام متوافق.

* * *

في الديوان الأخير للشاعر أحمد محمود
مباروك «ومضة في جبين الجواد» (١) نرى هذا
التأثير المكاني في موسيقاه الشعرية، فزى في
قصيدته «تحولات» هذه الموسيقى الهادئة الحاملة
الهامسة، وقد وفر لها الشاعر عدداً من
المجموعات الصوتية حول السين مرة، وحول
الصاد مرة أخرى، إلى جانب مقاطع المد
الكثيرة بمساحاتها الصوتية الطويلة المتجاوية مع
حركة التنفس في شهيقها وزفيرها:

على ربواتك .

عمرى الذى

• هل تذكر الأوتيل والشيخ الممكن
... ؟
• أذكر المبه المغن
كلما أنأى يطاردنى
• أتذكر يا لبيب جميع داتى
أنت تغرب قد نسيت «أبا العلاء»
• أنا أجرب كيف أجنار المسافة بين
عاصمتين:

خصر حبيتى البحرى والشجر الحرام
وبين ضدين: البلاد وعاشقوها
أنت لا تنفك تكدح والغناء أجند تكدح،
والطيور تنوب حاملة

رذاذ البحر ، مدت من تلاقبها ضحى
غدها،
وحلت لغزها، فاض قانصها.
— لا شئ، غير وليمة الدم يرتضيه —

فكيف تفهم أن هذا البار ترجمه الطيور ،
وأنه — قلنا — ينادر مسره البحر ، الطيور
شغوفة بالمرت والموت انفتاح الوردة الأولى
على صوت المياه.

(جمرة لامرأة؛ بحنجرة الأرض متسع
للنشيد).

(١) أحمد محمود مبارك : ومضة في جبين الجواد. الإسكندرية دار الوفاء للطباعة والنشر، ١٩٩٨.

عند الشاعر أحمد فضل شبلول إيقاعه النفسى	فرسته أياذى ..
على الأدوات الجمالية والأدبية عند الشاعر	ودادى ..
والمتمثلة فى الطاقات الإيحائية والعلاقات	تبدى كروما وزهرا
للمجازية، فتعكس علاقاته الحسية والمجازية	ومن مسك شريان قلبى
جوها العام على عناصره الصوتية من إيقاعات	رويتك
وأوزان وقواف على نحو ما نرى فى الصورة	حتى تنفت عطرأ
الإيقاعية التالية من قصيدته «الإسكندرية
دائماً» من ديوانه الأخير «الطائر والشباك	
المفتوح» (١).	
إسكندرية دائماً	أصبحت نادية الزهر
خلفى .. أمامى	فأثقة السحر ..
ويعينى	ما أنت تملكين ..
ويسارى	لمسك أمراً
وحروفى	فحين يغيث ربيع عطائى
وكلامى	ويطمس غيم ارتحالى
وشعوسى	بريق الرواء
ونهارى	ويعتص عطر الزهور
قلبى لها	صقيع التانى
من أجلها ..	سيغدو زمان
أخذونى	بهائك .. ذكرى
(إسكندرية دائماً؛ الطائر والشباك	تحولات؛ ومضة فى جبين الجواد).
المفتوح).	
إن التسامل فى هذا اللحن بما وفسره له	ويعكس الموقف العاشق بين الصد والقبول

* * *

الشاعر من عناصر تلحين يؤكد التناغم الحركي الذي بدأ حركة ممتدة في مقطعين متساويين لحنا ومختلفين إيقاعاً، ثم مجموعة من الحركات الإيقاعية المتوافقة: يميني، ويساري، حروفي، كلامي، شموسي، نهاري، ثم ينتهي اللحن بمقطعين ينتهيان بالهاء الممدودة بما فيها من مساحة صوتية طويلة ومتسقة يختتمها الشاعر بإيقاع حاد قاطع .

تأمل هذا اللحن صوتاً وإيقاعاً ألا يحمل تمهيداً موسيقياً لهذا الألق الدلالي الموحى بتجربة العاشق والمعشوق في وجدان الشاعر وقد اخلص إخلاصاً مطلقاً لوجداته النفس.

ثم تأمل تجرية التوتر بينهما، وما أحدثته من بناء إشاري متوازن ومتجاور في جدلية إيقاعية في اللحن التالي:

من أي مكان سطل على الآن

من أي الأركان .. ؟

كان رصيف البحر ..

وكان الفل ..

وكان الورد

وشقشقة الفجر

لنا

كان العصفور يحط على كتفينا

ويزقزق للأسماك

تتصو

تجري فوق الماء

وتدخل بيت هروس البحر

وتخرج

تجلس في كفك الحاتينين

تهلعهما

ونسير

(الطائر والشباك المقترح)

لقد تمكن أحمد فضل شبلول من أن يؤلف بشعره موسيقى عاشقة، هادئة حيناً، صاخبة متوترة حيناً آخر، وهي في الحالتين موسيقى تقدم ألحان الكيان للنفس للإنسان في المكان، هذا إلى جانب ما في جملة اللحن من توافقات مكانية مسموعة في المجموعات الصوتية والمصاحبات اللفظية، وفي صوت الإيقاع المتجاوب بين الشدة واللين، وبين الحاد والغليظ:

أحبك

إن الشتاء طويل

وليل الحريف عنيل

وصبح الربيع يفيض علينا

أحبك ..

لا ترجعي الآن

هطلت من غيوم .. بحار	إنى أريد الساحة في شط هديك يا لؤلؤة
وفجرت الأرض أعينها	مرى ربيع بحر الشمال بأن تستكين
وللمحيطات شقت سواحلها	ومدى ذراعيك شعر الجنوب
فإذا بالسيل أتت تسابق	فإن الجنوب يخفى أحلامنا
قاصدة خطوتي	دخلت حياتي
وأنا واقف	فصارت حياة
أنتى لطحات الزمان	فلا ترجمى
• • •	(العبير الوطن؛ الطائر والشباك المفتوح)
ناظر للمدى رغم أنف اصطفاق المياه	• • •
بين أمواجه التارات وشعلة قلبى	ونرى الصخب التورث المشحون بالقلق
مسافات تاريخي المستحيل	التدافع إيقاعية حادة وصاخبة، لا تكاد تهدأ
مسافات ذاكرة لا تشيخ	حتى تعمل إيقاعها في طرقات متالية، حيث
• • •	يتارع اللحن مع الإيقاع في تجاذب متنافرى
وتتماوج الألحان بين مد وجزره، وجزر	ديوان الشاعر فوزى خضر الأخير فمن سيرة
ومد، في شعر ناجى عبد اللطيف، وفوزى	الجواد المعاند ^(١) ونورد
إيقاعها الموج على أعتاب المدينة، يصفعها تارة	منه هذا اللحن:
ويحفضنها أخرى، ويرتد ليعود في حركة	كيف في لحظة واحدة
مضطردة وإيقاع متكرر على نحو ما ذرى في	تواطأ كل المساء
هذا للحن ^(٢) :	لتطفئ في الأرض ركض اشتعالى
وجهها .	ففى لحظة واحدة

(١) فوزى خضر. من سيرة الجواد المعاند. الإسكندرية: كتب فاروس، ١٩٩٨.

(٢) ناجى عبد اللطيف. قصيدة وجهها والرصيف المقابل. ديوان المعاصير أقوال أخرى. القاهرة: سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.

والرصيف المقابل	استطيع الخروج من النهر
والعريات تعانق ملح الطريق	بل أستطيع الخروج
نفر النوارس	مالح أنت يا نهر
تقرع في الأفق	مالح ماؤك العذب
باباً	مالح ..
فياب	مالح ..
كيف ضلت خطانا الإياب	مالح ..
خارج من دمي	* * *
وجهها العذاب	وينجح الشاعر فؤاد طمان في خلق أبنية
ذكريات اللقا	شعرية ذات تركيبة موسيقية معقدة ونامية على
علب الصمت	نحو ما نرى في البناء السيمفوني، فتبدأ
جلستنا الفارغة	الصورة الموسيقية هادئة الحركة بطيئة الإيقاع
آه .. يا قمرى	في لحن عريض:
كنت أحشق حزنك	كان مرأى الطيور على البحر
حين أطلع وجهك	يبعث في الحنين
نظرتك الماكرة	إلى الرحلة المرجأة
آه .. يا قمرى	إتنى ألقع الآن
كل شيء يضيغ	بالسير عبر الشطوط القريبة
والمسافة ..	والموت تحت مصابيحها المطفأة
ما بين عيني .. والقلب	ثم لا تلبث الحركة أن تستخدم في صراع
ليست تضيق	حواري بين مجموعات ألحان عالية الإيقاع في
	قرع سريع متوال ومتنظم:

(الرحلة المرجاة) (١)	استعيد قليلا من الشعر
• • •	بعضا من الصبر
أما حميدة عبد الله فيقيم بناء من	أمنية صابئة
التوافقات السرية بين المعنى والصوت يمتلك	استعيد وجوه الأحياء
القدرة على الإشباع اللانهائي الإيحاءات	والراية المستباحة
وذلك بتحقيق تعادل متوازن بين الميل إلى	والطلفة المنبئة
الانتظام والميل إلى الحرية والتشوق والفوضى.	فلماذا وصل اللحن ذروته دخل في حوار
إنها موسيقى الأبعاد الدلالية للصورة في	بين اللحن والإيقاع:
امتدادات من صور وظلال:	
حين ألقى النساء رداءه إلى البحر	استعين بكأس السلو على السهد
ألفت إلى الشواطئ در الشجن	خمرته تسلسل مبطنة .. مطبئة
والنساء اللواتي تعين من السبح	وإذا أقبل الصبح
كن يحدثن عن موضة العام والعطر	أقنع بالجلسة الهادئة
كن يحثثن في الرمل وزدتهن ..	فوق رمل الشواطئ
النساء احترفن على رقصة الموج صيد	أرسم محبوبتي
الرجال	وهي تسبح آمنة في الزبد
.....	وأعد مرافعتي ..
كان شيء على الأفق	واضعا فوق وجهي قناعي
يعلن في غبش البحر، يمتد حبلا من	منتظر للأبد
العطش البريري ويلتف حولي	ليتهى اللحن كما بدأ في حركة بطيئة
فبعض الذي يحترقني جنون	مادة لينة:
وبعض على جزر القلب يضرب في الماء	خلق البحر في العناد
خيمت	فما بال قلبي كصفحته الآن
ويجلف في الملكوت	مرغف .. مرتعد

(١) فؤاد طمان : أوراق الرحلة المرجاة . الإسكندرية : مطبعة الشير ، ١٩٩٥ .

النساء ارتحال بحجرة البحر

والبحر في خصرهن ارتحال

(النساء والبحر والجنون؛ بحجرة الأرض
متع للتشيد)

* * *

الحضور المكاني للإسكندرية في شعر
شعرائها على مستوى الرؤية الحية بموسيقاها
واضح القوة على نحو ما أوضحنا، فإذا
انتقلنا إلى مجال الرؤيا بما تحويه من أبعاد
داخلية مجازية فنرى هذا الحلول المكاني في
كل موقف من مواقف شعراء الإسكندرية،
سواء في رومانسية صبرى أبو علم وأحمد
الغريب، وفي صوفية أحمد مبارك، وفي
رمزية الحشوق في ثنائية المرأة البحر عند
إسماعيل الشيخة وأحمد فضل شبلول،
وسواء في السعي لتمثيل الحضور الحضاري
عند مراد عباس، وأخيراً في الرؤيا الحضارية
الصلابية المستغزة في أعمال حميدة عبد الله.
وقد كان للمكان حضوره في كل موقف
من هذه المواقف على نحو ما سيتضح.

* * *

* الإسكندرية ذاكرة حضارية في الزمن

قدم صبرى أبو علم وجدليات مشبوبة،
فيها صوت الشاي في تموده، ووجدانات
نيمية والفيتوري التي تتغنى بكفاح الضعفاء
في رومانسية ذاترة متحمسة.

وفي شعر صبرى أبو علم، قد لا نلمح

الإسكندرية بشكل مباشر وملح، لكنك تحس
بها، برائحتها وبجسدها، تشر بها أنفاسها
تردد في القصيدة ما بين شقيق وزفير الكلمات
والصور، فالإسكندرية بالمكان تسيطر بحسها
التشكيلي على شعر الشاعر، ولهذا كان توجه
الشاعر إلى الرومانسية نزوعاً أملاً المكان،
فالإسكندرية ذاكرة حضارية في الزمن،
وجغرافياً مكانية ممتدة ومتعة في قضاء يخفى
من الأسرار أكثر مما يوح، حيث تتعلق الأفق
مع البحر الصحراء مع التاريخ في شريط
بحذاء البحر، فيخلق كل هذا عالماً أسطورياً
تنفس في أرجائه كائنات أسطورية:

تنحدر للوجات السوداء بعيداً عنى

في زمن كانت فيه تنبع من حلق الشمس

كانت عيناى دواماً تتعلق برداء الصبح

تفلت من الردهات الليلية

تبحث عن بقعة نور

تكشف أحلام العالم

تسكنى في دائرة الضوء

تمزجنى بالعالم .. إنساناً باللمسات

الأرضية

نحملنى هذا العالم كله،

تعتصره

اتساقط في كف الدنيا قطرات ضياء

عبرات فؤاد يعشق قدر النبضات المعطاء

(خفقات عن يوم الذكرى؛ قصائد حب)

وربما نهد في هذا النص ما يشير إلى ثنائية المكان المرأة، وهو ما سنراه على نحو أكثر إلحاحاً عند إسماعيل الشبخة.

• • •

ويتأثر من رومانسية المكان يتغنى أحمد القريب في وجدانيات شاكية مثالة تحمل عذابات العالم وهموم البشرية، وتسلم في حزن صامت:

ولا يعلمون

بأنى أغنى جمال الحياة، وهذى الحياة

بلىتى .. تموت

والدرك سر ابتهاج الورد، ودمعى بعينى

خريف صمرت

واسمع للعائرين الأمانى

وحبى بقلبي رهين الكوت

ومن أجلهم

تغنى حروفي برغم الجراج

وزغم القيود

وجدت زمانى الذى لا وجود

وبين الورد

وبين القدود

وبين الصدود

يعاتق حبى فؤادى الشهيد

(شاعرة : أمنية للعالم)

وأنا على يقين من أن صبرى أبو علم رأى رومانسية المكان، فتعلق بالشعر الرومانسى واتصل به وتواصل معه، وأبدع من خلال التصور الرومانسى غنائيات ذاتية وجماعية عالية الحس الشعرى:

منذ البدء عشقت ملامحك المساء الطفلية

وعرفت طريقى للرخففات الليلية

ورسمت ملامحك الحلوة فى كل عيون

أعرفها

فمشقتك ضوءاً مستشراً ، أو عطرا عبقا

وعشقتك جذوة إيمان فى قلب نبي

وعشقتك ساعات خشوع فى صومعة

خلوة

ومشيت أبشر فى الأسواق، وفى الحانات

وفى الأديرة المعمورة والمهجورة

أعلن أن سؤالا فى عينيك

يبحث عن رد يمنحه الله دثارا

أو يعطيه سماحة كل عيون الناك

لكنك .. أرغيت ستاراً فوق ملامحك

الأولى

فرذا ما جئ اليوم بوجهك مستورا

فيأى جراب سيكون سؤالك مردوداً ..

(الافتعة : قصائد حب)

وقد يبدو في شعر أحمد النقيب شيء من الشربة، يؤدي إلى وثابة الإيقاع وسقوطه أحياناً، ربما لأن الدواوين الأولى للشعراء تمسح بمعظم التجارب الأولى للشاعر. وهذا يفسر من ناحية أخرى تردد البناء الشعري في ديوان النقيب وديوان صبرى أبو علم بين شعر التفعيلة بنظامه السطري، والشعري العمودي بنظامه الشطري، وهي ملاحظة هامشية لا شأن لها بالدراسة الأيكولوجية التي تسعى إليها الدراسة.

كذلك لا نستطيع أن نتحدث هنا بدقة عن إمكانية توليد الطاقة للجارية في مثل هذه الأعمال التي غالباً ما تستمد طاقاتها للجارية من أعمال آخرين: الدلال الذي يتوارى خلف أرض الحلم والموج الذي يعزف الألمان، والشمس المطلقة فوق همس الموج، والحبيبة التي تعيش في رحاب الحب، والروح تحلم بالحب والحب يملأ الكون نوراً، وللمحبين ينهلان الحب من نهر الأمانى. قصيدة «حلم يقظة» للنقيب، والقلب الندي الشغوف بأن يصبح كالبطير حراً طليقاً يشدو كما علمته الحياة لنا يدعو به كانتات الوجود، وليهمس في كل نفس بالأمانى الصافية للطبيعة التي خلفها اليد الحانية. قصيدة «كما خلقنا اليد الحالية» لصبرى أبو علم.

وجه آخر للرومانسية نراه في صوفية أحمد

مبارك. ورومانسية مبارك رومانسية حديثة تتجاوز القصيدة الغنائية إلى شكل درامي قد تستمد المشاهد والأصوات، ولكن في إطار الصوت الواحد، هكذا يتجه أحمد مبارك إلى العمل على خلق تعبير موزون وغير مباشر للتجربة.

ورومانسية مبارك، وإن اختفت بتكوين الصور الحسية والداخلية، إلا أنها مختلفة تماماً عن دوائر المجاز الرومانسي المألوفة، فالقصيدة لديه بناء متخلى لا يتكشف إلا مع اكتمال القصيدة.

هكذا يعالج الشاعر مواقف الحيرة الرومانسية في قصيدة «اللباب» معالجة جديدة تطرح مواقف فكرية أصمق من المواقف الرومانسية في بناء هادئ الإيقاع والبناء، وكأنه بناء فكري متأمل ينظر إلى الأفق الممتد في حكمة السنين ليقيم تواصلاً زمناً في المكان:

يا أيها الشيخ الذي ..

في عمر جلدى

كيف في هذا المساء الموحش

الحزين

تطلق ابتساماتك أنغاماً وأقماراً .. ؟

يا جدى السعيد قل لى :

كيف والسنون

قد نكالت عليك

دوت في أسطر الغضون	دواة .. لا تكن
ذكريات كرها	مسافر .. عبر العيون
وامتصت الرحيق والثمار	يقاتل المنون
وكيف تهبث الشذى	سلاحه .. أشرة ليست تمل
وما يضم غصنك الفاحل	من عراكها للثير ..
أزهاراً ؟	للجراح
لقد استطاع أحمد مبارك في هذه	للرياح .. للمطر
القصيد، وفي غيرها من قصائد ديوانه	لأنه ..
الآخر «ومضة في جبين الجواد»، أن يقيم بناء	أسهرها الصمر .. وما أقل ما يجوده
تقابلياً بعكس شيئاً من التصادم الخفى.	عاشق،
على أن أهم ما يلفت النظر في شعر	أحب هذه العيون
أحمد مبارك هو أنه استطاع أن يؤكد أن	يقال: إنه جنون
الموروثات الثقافية طاقة فعالة يمكن توظيفها	وربما يكون
بحوية واعية مثقفة، أدركها من قبل شاعر	لكنه .
الإسكندرية العظيم عبد النعم الانصارى.	
* * *	
وفي الإطار الرومانسى أيضاً يأتي	لأجل مبتغاه .. طلق السكون .. والختار
شعر إسماعيل الشیخة أنشودة عشق للحياة.	وما يزال .. يرمي الوصول .. للممر
والأغنيات العاشقة للشیخة فيها أيضاً قدر من	(حدث في الرحلة الأخيرة لستينيد؛
الصوفية، إلا أنها صوفية لا تنفى الجسد،	الركض في زمن المحال)
وإنما ترمي بجسودها فيه. هكذا تصبح	وصوفية إسماعيل الشیخة، من ثم صوفية
الإسكندرية الوجود الإيكولوجى أنشئ في	ثائرة ممتلئة بالمواصف والأنوار تدافع في
بمديها؛ الشهوة الجسدية والأنغماس الروحي؛	موجات عالية متلاحقة كآثر للعلاقات المتبادلة
قلبي المعنى .. موهن	بين الإنسان والمكان، واستطاع إسماعيل
لكنه .. مفامر، لا يابه الصعاب	الشیخة هنا أن يستغل هذه الشحنات الانفعالية

في تحريك سكونية الصورة من خلال ربط (المحال).

المجاز بالفعل:

وقد أثر إسماعيل الشيخة أن يستخدم
لتجربة البنية الثنائية وبما لغلبة الوجدان الذاتي
المشوب والذي امتلا بالمكان وتوحد بجمعه،
فكانت القصيدة غنائية توسلت باللغة العادية
القرية، لتقدم في إطار الترميز بناء عميقاً
وثيراً:

بينما الموج يعلو ، ويعلو

وأصبح حولي سوار

من الموت .. يخفني

أين أنت .. يواجه أمي

(أين أنت يا وجه أمي؟! الركض في زمن

المحال).

وأثيت البحر وحدي

كانت الصخرة .. في عرس جديد

وعلى صفحاتها

سهم وقلب .. يهسان

وتهادت .. وشوشات

ليس يعنيا الزمان

ترشف الضحكة .. حلماً

ترسم الكلمة .. نجماً

كل ما حولي يقول :

هكذا تمضي الفصول

والذي بالأمس كان

يحدث الآن

تحمل الأمواج .. أحلاماً .. ندية

وحبيبان .. سوانا

في عناق الأبدية

(هذه الصخرة ؟ الركض في زمن المحال)

وتجربة العشق عند إسماعيل الشيخة تجرية
انتعاش وتوحد بالمفهوم الرومانسي، فالذات
الساعية إلى أن تتحرر من قيودها الحسية،
تسوق للدخول في توحد مثالي وروحي مع
الوجود:

أشم الحلم في عينيك .. يحملني

إلى دنيا .. بلا مقت

فأرسم في الدجى أملاً، يتأزلي

ويعدني

عن الأشواك والموت

فأحيا .. بين أحضانك

وأغصانك

تظللني

وتحميني

(أين أنت يا وجه أمي؟! الركض في زمن

الإسكندرية تحتضن التجديد

الإسكندرية مغامرة وثابة تسعى للجديد، وتحتضن التجديد، هكذا وجدت القصيدة المعاصرة بشجاربها المتنوعة، وخاصة القصيدة التشكيلية وقصيدة النثر، مجالاً رحباً للقبول والتلقى.

والشعر المعاصر خارج حقول التجريب في الشكل رؤيا حضارية تتحول معه القصيدة إلى خليط سيكلوجي تشكله للخيالة من الذاكرة التاريخية والجغرافية للإنسان الوجدان، وللمكان الحضور الحضاري في فاعلية شعرية تطل على الفضاء المكاني والوجود الإنساني لتؤكد أن العالم، وإن كان منكشفاً أمام العين الباصرة إلا أنه مع هذا مغيب في غموض داخلي يصنع سياجاً بين اللفظ والمعنى هو ذلك الغموض الذي يسيطر على الشعر المعاصر والذي يعكس أيضاً من ناحية أخرى هذا السياج القائم بين الإنسان وغيره.

وهنا يجب أن ندرك جيداً الفرق بين الغموض الفني الذي يشف عن فنية مقتدرة، وبين الغموض الذي يأتي نتيجة التقليد الهزيل المصطنع الذي لا تسنده مهارة عبقرية، وهو سهل هين على المتلقى للمدرب.

* * *

وفي إطار هذا الحضور الحضاري نقف هنا أمام تجربتين الأولى لسراد عباس في دوائه

«الوان العمى»، وهي تجربة حثيثة فيها قدر كبير من القلق والتوتر والبحث، وأمامها رحلة في طريق النضج، والاستواء، والثنائية. رؤيا حميدة عبد الله في ديوانه: «باحتجرة الأرض متسع للنشيد، وصباحان للولد المتشائم... ربيعات قبعة للمهوء»، وهي رؤيا تلخصه بفتنة مقتدرة تستحق الالتفات والدرس.

حاول مراد عباس في ديوانه «الوان العمى» الصادر عام ١٩٩٩، أن يجاوب في جو مشحون بالأصوات الحضارية للإسكندرية في رومانسية تسعى إلى إيجاد حالة عشق، تتوحد فيه الذات بالآخر توحداً فيه قدر من الصوفية بما يناسب مع حجم تجربته في تطور التكوين والتجريب.

الموج يعرف كيف يضرب صدرها العاري
ويعرف كيف تخرج الدماء
للموج يعرف أنني موج
ويعرف كيف يرفع قبة الشبح
للمتق فوق أوج الاحترق
(إني موج؛ ولكن)

ومراد عباس في شعره، لا يتعامل مع الحضور للمكان بشكل مباشر، فيثير الأصوات والمفردات والرموز في أرجاء قصيدته، وإنما ينصهر هذا التواجد لديه حتى يصبح شذا يشم وصوتا ويسمع ووجوداً كأننا يتحرك في أرجاء القصيدة:

يا بحر	متمكنه في أن يكون النموذج الذي يمثل
يا وجه السماء	الحضور الحضاري أثراً وتأثيراً للمكان في
بالامسيات الخضر	عبقريّة الشاعر وموقفه وتوجهاته.
قد مرت على ذكراك قافلة النوارس	قدم حميدة في أشعاره رؤيا مذهشة في
فرشت جناحيها على ضوء الاصيل	وهج شعري يحس إحساساً كشفياً يرينا مالا
وتجددت ما بين أوردة الشفق	نتوقع رؤيته ويسمعا مالا نتوقع سماعه:
والوج يجرى تحتها متلقيا	حين تهبط في الليل
.. غضبا	تلك التي اطلقت
فيضرب ساحلا	في الفضاء مباهجة
ويؤت مختلفاً على وجع قديم	تصنع الأرض قهوتها
والبحر من نزع	من نبض العيون
يفيق بقدرة أخرى	حين تهبط في الليل
وفي الأفاق يراقبها	تلك التي لا تليق
تخفي سرها بالماء	بشير القصصيلة
(للبحر ذاكرة أخرى)	تبدأ حرية الكائنات
	ومن أفق بضلو عن تبدأ
وربما يستطيع مراد عباس بحكم حجم	قبره الصبح تكسر
خبرته الشعرية من استيعاب وتمثل هذا الحضور	قنينة الشجر
الحضاري بالقدر الذي يوضح موقفه،	في العابرين
لكن الوقت والمحاولة واتساع مجال الخبرة	(هيو؛ صبايحان للولد المتشائم)
والتقافة المعرفية مستوجه بلا شك في أعماله	
المقبلة.	
* * *	
أما حميدة عبد الله فقد نجح بشاعرية	يتعامل حميدة عبد الله مع أجواء المدينة
	وللمجتمع تساملاً خالياً، ويقدمها رؤيا مثقلة
	بالهموم المتكاثرة؛ هموم الذات غالباً وهموم

الغير أحياناً موم الحاضر وموم المستقبل .	وشتت لوتة وكافورا وحنتة
وتصرّج هذه البينة للمرفئية في شمر	أو عزت للطير اتشرن مظلة في الحية
حميدة وعيا حضارياً إكلوجيا على المستوين	كان رمان وزيتون وطلح وانباتات من
الواعى واللاواعى فى عمل مفتوح يمتلك	الطين الكليم
خاصية المدى المتعدد:	فتحت عيني، ارتطمت بفتنة الضوء
هل أنت نائمة	استحلت سحابة، ووجعت للبحر
أم النهر الذى أنويه يفتح شرفة الحلم فى	ونضخت من روى بجمجمة الرمان
عينيك	(الحنين ينهض منبلة وماء؛ صباحان للولد
أم ودقّ الكلام، وضحكة للماوى	المتشائم)
وثوبك حل قيد الليل	فى هذه الحرية القوضية التى تسعى إلى
فى دمي انسكب	الانتماق من أى نموذج فى اتجاه شارد نحو
ترى ألم صحى عند النهلين	اللاشئ يتجه الشاعر إلى إحداث تقاطعات
أم يمترين من نيلهما صراخ الخلق فى	مزجعة فى محاولة منه لإثبات الذات الرافضة
الملكوت	لمسيرة الفضل
من عمل الخطيئة	هكذا تتأثر الصور المرتكزة على امتداد
يا قضاء الله بملكاً برائحة النساء ووردة	إيحائية تدلن إلى مرجسيات مكانية زمنية،
الكدح	فتبو المفردات حركة فى تغير دائم وسيولة
زينب حذك بانفجارى فى ذرى البوح	مستمرة.
وخلعت أعضائى نخبلاً	الواقع أن الحديث عن القصيدة النص التى
وارتملت عشيقتى، والشمس ثم دحوت	يقدمها حميدة عبد الله يحتاج وقفات متأنية
خبيراً	أكثر للوقوف على هذا الإبداع المتألق، وهى
ثم غمرا كان هذا الشعر	دراسة تحتاج إلى قراءة مستقلة وعزلنا هنا أننا
أجلست العشيفة فوق عرش الماء	نتحدث عن هذه الأعمال فى إطار موضوع
كان البجع يحمل عرشها	خاص بحجم الحدود المتناولة .

* * *

الإسكندرية حضور فاعل	للفن فيك .. وللهو أرباب
هكذا تجلّت عبقرية حضورها وحلولاً في أحاسيس ومشاعر الشعراء الذين هاشوا الإسكندرية، وعبروا عنها تعبيراً حسيّاً أحياناً، وأقاموا بترميز الحضور للكانى أحياناً أخرى على حسب طاقة الشاعر وتوجهاته الفنية، لكنهم جميعاً متفقون في أن الإسكندرية حضور فاعل يستقطب للفاعلية الشعرية فتنبثق دلالات التركيب الجمالي للعمل الشعري، ورحم الله عبد النعم الأتصاري الذى لخص هذا الموقف في قصيدة عبثية أسماها «الإسكندرية»، وأختتم بها هذه الدراسة:	ولكن رب ملهب .. وكتاب ويكل أرض من غراسك كرمه ويكل أفق من يديك شهاب إسكندرية .. لا عليك بأنهم كالأنبياء بأرضهم أغراب النجبت من أترى الحياة فيبركت من النجبت .. وتبارك الإنجاب
من أين هذا المعطر والأثواب	
لا الروح تعرفها ولا الأعراب	
من أين تشدو في عيونك روقة	
مواجهة .. وعلى الشفاء وضاب	
اسكندرية . ما الذى تبليته	
من فتنة تهفو لها الألباب	
من يا ترى أحيا ليليك صباية	
قيدت لحسنتك روتق وشباب	
واعدت تاجك بعد أن ضيعته	
زمتنا .. وانخفت سره الأحقاب	

فلسفة الفن عند سوزان لانجر

د. ماهر شفيق فريد *



سوزان لانجر فيلسوفة أمريكية معاصرة ولدت لأبوين ألمانيي المولد في مدينة نيويورك في ٢٠ ديسمبر ١٨٩٥ ولحقت إلى مدرسة فرنسية فيها، ثم حصلت على الليسانس (١٩٢٠) والمجستير (١٩٢٤) والدكتوراه (١٩٢٦) في الفلسفة من كلية رافكليف (كامبردج، ماساشوسيتس)، كما قضت فصلاً دراسياً في جامعة فيينا (١٩٢١ - ١٩٢٢) وظلت في كلية رافكليف مدرسة للفلسفة لمدة خمسة عشر عاماً، كما قامت بالتدريس في عدد من الجامعات الكبرى مثل جامعة إلوير، وجامعة نيويورك، وجامعات كولومبيا، ونورث وسترن (إلينوي)، وولاية أوهايو، وجامعة كولومبوس، وجامعة واشنطن (سقطل)، وجامعة مشيجان (آند أريور) والمدرسة الجديدة (نيو سكول).

* أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

وهي مؤلفة عدة كتب أهمها "ممارسة الفلسفة" (١٩٣٠) "منخل إلى المنطق الرمزي" (١٩٣٧) "الفلسفة بمفتاح جديد: دراسة لرمزية العقل والطقس والفن" (١٩٤٢) "الشعور والشكل: نظرية في الفن" (١٩٥٣) "مشكلات الفن: عشر محاضرات فلسفية" (١٩٥٧) "صور تخطيطية فلسفية" (١٩٦٢) "العقل: مقالة عن الشعور الإنساني" (في ثلاثة أجزاء: ١٩٦٧ - ١٩٨٢). وكانت وفاتها في أولاد لايم بولاية كونكتكت في ١٧ يوليو ١٩٨٥.

ومن بين هذه الأعمال يبرز كتابها المسمى "الفلسفة بمفتاح جديد" باعتباره، فيما يحتمل، أهم مساهماتها في حقل فلسفة الجمال. إنها تهديه إلى "الفرد نورث وليتهد مطلي وصديقي العظيم" وتصدره بقول د.ج. جيمز صاحب كتاب "الشكياتية والشعر": "إن حيوية الخيال وطاقاته لا تعمل حسب الإرادة، فهي بمثابة الينابيع لا

الآلات". وقد صدر الكتاب لأول مرة عن مطبعة جامعة هارفرد في ١٩٤٢ ثم صدرت منه طبعة ثانية عن المكتبة الأمريكية الجديدة في أكتوبر ١٩٥٩ مع تصدير مؤرخ في ٧ مايو ١٩٥١. ويتألف الكتاب من عشرة فصول هي: "المفتاح الجديد" "التحول الرمزي" "منطق الصلوات والرموز" "الصور المنطقية وللصور التمثيلية" "اللغة" "رموز الحياة: جذور المر للمقدس" "رموز الحياة: جذور الأسطورة" "عن الدلالة في للموسيقى" "تكون المضمون للفني" "تسيج المعنى" إلى جانب "القرار بالشكر" و"قراءات أخرى مقترحة" و"كشف".

وسوزان لانجر ذات اهتمام حي بالفنون التشكيفية، فهي ترى في مقالة لها عنوانها "الفن: رمز الإدراك للحسي" أن الفن طليعة للحضارة. والطم والفلسفة إنما هما منه بمثابة المواقع المحصلة التي بها تضمن الإنسانيات المحافظة على فتوحاتها.

والتكنولوجيا هي غاية نموها -
وتحجرها. فالحركة الحية الواجبة
المتقدمة للثقافة إنما تنفع بها الفنون
دوماً.

ومع ذلك فإن للكافة الروحية
للفن ضئيلة الحظ من الفهم في
الأذهان إلى الحد الذي نجد معه أن
الفلاسفة يحارون في تفسير هذه
الحقيقة التاريخية. والأسهل من ذلك
بكثير هو أن نقرر قيمة العلم بالنسبة
للتقدم الاجتماعي: والصلة الوثيقة بين
رخاء الإنسان والعقل والمعرفة
وللتحكم في الطبيعة. إن بوسع الفلسفة
- وهي نقد المعرفة ومعياري القيمة -
أن تعالج، في ثمة، تطور الفكر
المنطقي وفعله في تحويل الوحوش
إلى بشر والهمجين إلى حكماء. بيد
أن حياة الفنون الشبيهة بحياة الأرباب
- الفنون الخطئية والجماعية
والمعارض، التي تمثل معبداً من قوى
تلوح لا عقلية، ولكنها مدنية - تمثل
تحدياً لأفكارنا التقليدية عن الذهن
الإنساني. وليست هناك نظرية
اجتماعية أعطت قط حيوية الفن
واستقلاله الذاتي حقهما، كما أنه ليس

هناك مذهب سيكولوجي قد أسر
تأثيره الثقلي.
وتحن إما نجد أنه في الحاضر
الحديث وحده قد شعر الفلاسفة بأهمية
الفن الأساسية، حتى عندما عجزوا
عن تفسير هذه الأهمية. وربما كان
هذا هو السبب في أن تقلب أوجه
النظر المختلفة في علم الجمال قد بلغ
هذا المدى البعيد في يومنا هذا. لقد
كان الأكثمون يملكون بهذه المشكلة
مر الكرام: وكانوا - في ذلك الحين -
قليلي الوعي بالثمن كمنبع للثقافة،
وكانوا يعنون - خلافاً لذلك - نتاجاً
مستلخراً ويلتجأ للحياة المدنية وكانت
مدنيتهما ما تزال مركزة الاهتمام على
ذاتها، وكان تنوعهم مخلصاً وتأثير
ميراثهم القديم فيهم غير معترف به
على الإطلاق. ومن ثم فقد كان
تناولهم للفنون والفنانين عارضاً، إن
لم نقل يتسم بالتعالي. كانت أصالهم
الفنية، كما هو واضح، محلولة للواقع،
وكانت باجته على المتعة لأنها تجعل
المرء يقابل أشياء مبهجة للحواس.
وعندما صارت المتعة الحسية أمراً
مسيء السمعة، أصاب النحت

والتصوير والموسيقى والدراما والرابيسوديا رمثاش من هذا الخزى، إلا حين كان يمكنها الدفاع عن نفسها بأنها تضطلع بوظيفة أخرى أشد جدا، وعند ذلك جهر التصوير والنحت بأنهما يحسنان الطبيعة من طريق خلق صور من الجمال المتاح، أكمل من الواقع، وأقدر على منح متعة أخلص. وادعى الشعور أنه يعلم، والموسيقى أنها تلهم الشجاعة، والمأساة أنها تظهر عواطف الإنسان الدفينة الخطرة.

وهكذا فإن الفن، الذى تقبل يوما على أنه تابع للحياة البائخة، أضحي تابعا للأخلاق. وفيما بعد كان عليه، تحسنت استبداد الدين، أن يحافظ على مكانه من تصميم الأثرياء بالسلطان وظيفة تعليمية جديدة، هي -- على وجه التحديد -- للتقدم لطرح حقائق الروحى الإلهى الصعبة فى صور حية، أو إيقاعات أنغام مؤثرة. ومرة أخرى، صار يعد قيمة إستراتيجية ثانوية، وتابعا.

وأخيرا فبقه فى عصر من الصناعة لا يعرف الرحمة، للتمس

أنصنر الفن له عزرا آخر للبقاء: إن الفن هرب، وترويح، ولعب. إنه نقيص الواقع الزائد، وتخفيف ضرورى من طغيان الآلة والمكتب والطاولة. وعلى ذلك فإنه ينتمى لتستاء مناسبا إلى ساعته الفراغ، كالرياضة وتعد حقيقة البرء فى فناء بيته الخلفى، وهو راحة من العمل، بالفة الأهمية لمن يقومون بأكثر الأعمال تدميرا، وهم للجماهير العاملة لكسب عيشها. ويلوح الفن، فى هذا الدور الاجتماعى، نائلا لتكريم عالمى لم يحظ به من قبل، ولكن لهذا التكريم ثمنه. لقد أصبحت وصيفة الدين حلالة للمقد فى المجتمع الصناعى. وهذه ترقية، دون ريب، ولكنها لا تكاد تكون نعمة!

كل هذه الوظائف مقنع بما فيه الكفاية، ومع ذلك فإن كل فنان يعلم أن عمله ليس، فى الملح الأول، وسيلة لأى غرض أكبر من ذاته. إنه مهم، فى حد ذاته، كالتكنولوجيا، والوطنية، والأخلاق، بل والإيمان. وقيمه إما هي قيمة فريدة، وأساسية.

فما الفن إذن؟ إنه مبدأ كل حرية، ووعى ذاتي، وروحانية حقيقية، إنه التعبير الرمزي عن الشعور.

إنه رمز وليس عرضاً. فالعرض الوجداني السلقاني - كالنحيب، أو الضحك، أو التقطيب، أو الزمجرة - ليس فناً. وكذلك لا يدخل في باب الفن التعبير الذاتي المؤثر الجميل للنمر، ولا رقصة نجاج الأرض في السماء، ولا النداء الضرامي لطائر الدج الأمريكي؛ وهو من أكثر الأصوات تحريكاً للمشاعر في الطبيعة، ومع ذلك فإنه لا يبدو أن يكون صوتاً طبيعياً. إن هذه كلها علامات شعور، وليست رموزاً. وهي تتم على وجود وجدان، على حين أن الفن يخلق صورته.

إن ثمة معنيين لكلمة تعبير، والسترفة بينهما جليلة للخطر في ميدان فلسفة الفن. فالتعبير، بمعنى من المعاني، هو استجابتنا المباشرة لأي شيء يؤثر في حساسيتنا. وهو، بعبارة فنية، اكتمال المدار الأعلى الذي بدأه منبه، وقد يتخذ شكل فعل غرضي، أو مجرد إيماة، ولكنه -

في كلا الحالين - نهاية عملية نشأت من تطباع، وتضمنت تحريكاً للرجية أو الأمل أو الخوف أو غير ذلك من قوى للوجدان.

والتعبيرية التي من هذا الدرب تنسجى إلى كل ألوان ملوكتنا، وليس لها وحدها قطع، وإنما أيضاً لألوان ملوك جميع المخلوقات. وهذا هو ما يدعى عادة بـ "التعبير عن النفس". فالإيماة والأفعال التي تدل على مشاعرنا في طريقها للفعل أعراض لحيلتنا الانفعالية.

ومهما يكن من أمر فانه بمعنى آخر من المعاني يقال إن الجملة تعبر عن تقرير، أو إن الكلمة تعبر عن فكرة. إن عبارات the red house الانجليزية و das rote Haus الألمانية والفرنسية تعبر كلها عن فكرة واحدة هي البيت الأحمر. ولا حاجة بأحد إلى أن يتفوه بهذه الكلمات في أي موقف عملي لكي يمنحها ذلك القدر البسيط من التعبيرية الذي نطلق عليه اسم "معناها الحرفي". ولو أن عبارة "البيت الأحمر" كتبت على رقعة من

الورق ضائعة في الشارع، اظلمت ذات دلالة لفظية حتى في مكان لا بيت أحمر فيه، يمكن أن تشير إليه. إنها خلية بأن تبعث تصورا، مستقلا تمام الاستقلال عن المهام التي توجد فيها، ويمكن أن نسمي "التعبير" بهذا المعنى تعبيرا منطقيا. فالعلامات التي تحثه ليست أضرارا وإنما هي رموز.

والسبب يتفق أغلب الفنانين، والفلاسفة والنقاد الأكثر علما، على أن الفن صورة من صور التعبير. غير أن هذا الاتفاق ليس وثيقا على النحو الذي قد تؤدي بنا هذه الكلمات إلى أن نظنه، وذلك لرجع إلى إيهام اصطلاح "تعبير"، فالمدرسة التي تؤمن بأن التعبير الذاتي هو طبيعة الفن ترى في كل عمل انعكاسا لأزمة شخصية وجدانية من نوع ما، حتى ليرتد المحمّد ل الكلى لفنان تمثلا لخبراته الداخلي. وضرب من "الرحلة العاطفية" (بالمعنى القديم لتلك العبارة السدى لم يكن معنى تحقيريا)، وعلى أساس هذه النظرية يتطلب حتى فن المؤدى، بقدر ما هو خلاق، حثا كبيرا من الانفعالات الملائمة كي

تخزن في قلب الممثل أو الراقص أو الموسيقى ثم يطلق لها العنان حين تقتضى المناسبة ذلك. وقد صرح فيليب عامونيل باخ - وهو من أول من كتبوا عن فن للتعبير الموسيقى - بأنه ليس يوسع أحد دون استثناء، أن ينقل إلى جمهوره أى انفعال لا يكون هو نفسه قد مر به. وجهر جوته بهذه العقيدة نفسها في كلمات متشده:

إلى أتقنى معلما يتقنى الطائر الصداح
عاليا، يسكن بين الأغصان.

فالطائر يتقنى ببيعث من توكه
الحالي، والمنشد - حتى ولو كان في
البلاط الملكي - لا يتقنى إلا بفراجه
أو لحزانه الثقبتية.

غير أن ثمة إغراء يذهب إلى أن
الفن لا يعبر عن شيء وقتي كالشعور
للحظي وإنما يعبر عن فكرة، ورؤيا،
وتصور - إنه صورة من صور
التعبير المنطقي، لا العضوي، وهذا
ينظر إلى الفن على أنه رمزي. وعلى
الرغم من أن هذه النظرة تعد تقدما
على نظرة الرومانتيكيين، فإنها تؤدي
بنا إلى انفصالات جديدة محبطة،

وهي، في الواقع، لا تدعو أن تثير هذا السؤال: ما هي التمييزية الفنية؟

إن الإجابات عن هذا السؤال تتطلق كالشعارير. وإنه ليقل لنا إن الفن يعبر عن "قيم اجتماعية" ويعبر عن مشكلات العصر، إنه يسجل مبادئ الفنان الفلسفية وتجاهاته الخلقية ومعتقداته الدينية، إنه يخدو الأشياء التي يحبها - كبطاح هنري، وعذاري رافيل الشاب، والفنانين والمصحات البيضاء، ناصعة اللمعان، تحيط بها خطوط زرقاء... عند روبرت بروك.

ثم نحن نعلم، على نحو أشد وضوحاً، أنه يعبر عن رغبات خالقه الخفية، ويكشف عن موضوعاتها على صورة رمزية. وأنه يخدم البشرية باعتباره ضميراً من أحلام اليقظة جماعياً، يمثل الرغبات المشابهة التي تتلجج في صدور كل رائيه. وربما أمكن، عند هذا الحد، أن تكتمل حلقة الجنون بالارتواء في مذهب التعبير الذاتي الذي شجر حديثاً مادام الفنان، كالعصاة، لا يخلق رموزه الحسية إلا للتخفف من انفعالاته المكبوتة،

بحيث يكون نشاطه، في الحقيقة، عرضاً في نهاية المطاف - كأغريد الطيور أو نموع الأطفال.

وثمة سبب لهذا الخليط من النظريات المتضاربة عن التعبير الفني، لأن كل عمل فني، من الناحية الفعلية، يعمل على هذه الأثناء كلها. إنه يعمل كعرض ورمز. وهو قد يرمز إلى الأشياء حرفياً (كأن يرمز مثلاً إلى المشهد المعاصر) أو مجازياً (كأن يرمز إلى الأفكار المحرمة)، وهو قد يبهج أو يغضب أو يعلم. أضف إلى ذلك أن الخلق الفني - والأداء، أكثر منه في هذا الصدد - إنما هو وسيلة مهمة من وسائل التعبير الذاتي، وكثيراً ما يكون الاستمتاع بعدة أعمال أعراضياً هو الآخر. فالفن "معبر" بكلا معنيي الكلمة، وهو معبر عن كل شيء.

غير أن ثمة ضريباً من التعبير ينتمي إلى الفن وحده، ويميزه عن كل المناشط الأخرى ووظيفة مميزة بفضلها يدعى العمل "فنياً"، بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، مهما كتبت له من صفات أخرى أو لم تكن. ذلك أن الفن هو، على التحقيق، رمزية،

ولكنها رمزية من نوع خاص تماماً، وهو يعبر عن شيء لا سبيل لأي وسيلة إنسانية أخرى إلى التعبير عنه. إن كلايف بل، الذي يحتدل أن يكون أول ناقد تبين أن معيار الفن الحق إنما يكمن في هذه الخاصة وحدها، قد كان ينظر إليها على أنها "صفة" خاصة تمتلكها الموضوعات التي تتوافر فيها. وقد أطلق على هذه الصفة اسم "الشكل ذا الدلالة" Significant Form. إن الطريقة التي يمكن أن يكون للشكل بواسطتها صفة أمر محير من الناحية المنطقية بعض الشيء، غير أن الحيرة تزول نفسها بنفسها عندما نتفهم قوة هذا للنعت "الدلالة" Significant (ويلوح أن كتابة الـ S والـ F بالحرف الكبير أمر أساسي عند بل).

إن الشكل ذا الدلالة ليس صفة وإنما هو - كما تدل الكلمات - خاصية شكلية، ومع ذلك فإنه يمتلك الموضوع ويستغلل فيه، معلماً تمل الصفات الحسية.

ومن الغريب ألا يكون بل قد أطلق صبراً على فكرة كون الشكل

ذو الدلالة Significant Form ذا دلالة significant (بدون الحرف الكبير) على أي شيء. وفي هذه المفارقة الغريبة، كما في تبينه لـ "الخاصة" الحاسمة، نال تأييد روجر فراي الحار. ولئن كان محك العصيدة هو أكلها، فإن كل ما يستطيع المرء أن يلاحظه هو أن هذين الرجلين كانا ناقلين جيدين، على نحو بارز، لا تشتت انتباههما غرابة أو عوامل من نافلة القول في الأعمال التي تصديا للحكم عليها. ومن المحقق انهما اهتديا إلى حقيقة. وعلى ذلك فإنه ليس بوسع المفارقات أن تسبب كسائج في الفلسفة، وإنما هي تظل دائماً مؤشرات - مؤشرات إلى موطن العقدة في المشكلة.

وهذا هو الشأن هنا. فالسر ناشئ من الاستقرار إلى التحدد في استخدام التصورات المنطقية وهو أمر طبيعي فيمن ليسوا بمنطقة. ذلك أن العمل الفني، بمعنى الأمثل، لا يملك شكلاً ذا دلالة - وإنما هو هذا الشكل. وهو، بهذه المثابة، ذو دلالة على شيء لا يستطيع أي رمز آخر أن يعبر عنه -

هو مضمون كل فن حق، وكل فن فقط.

والدلالة الفريدة للأشكال الفنية رمز مباشر إلى الشعور. فلنر ما يستتبعه هذا الزعم.

إننا نجد، في المحل الأول، فكرة الرمز. فالفن في جوهره رمزي، وعلى ذلك ليس لمعناه أى صلة ضرورية بالألأم والمسررات التى كانت تهز صاحبه بينما كان يصنع أى شكل محدد. وتنفق محتواه لا يتطلب، كما يظن كثير من الناس، دراسة لحياة الفنان، وتبين متى صنع ذلك العمل بالضبط، وما للذى كان يشغل باله حينذاك، ومن كان يحب أو يخشى أو يحارب. إن هذه الأشياء كلها قد تنعكس على العمل، ولكنها ليست بالتي تصنع منه فناً جيداً، إن كان كذلك. إنها قد تجعل منه سجلاً نفسياً شائقاً أو بياناً خلاقياً، ولكن أضعف اللوحات وأساء المنظومات حظاً يمكن أن تكون حائزة لهذه الفضائل، تماماً مثلما قد تحوزها التصاوير العظيمة وأفضل الأشعار. فالنجاح الفنى للقطعة يكمن فى المعنى

الذى تجسده بصرياً أو سمعياً، دون إشارة إلى ما وراء مظهره - أى يكمن فيما يعنيه بوضعه الراهن. ذلك أنه يقوم مثلما يفعل التقرير، ويقدم معرفة بالشعور مثلما يقدم التقرير معرفة بالعلم.

وقد اقترب روجر فراى من الإمساك بناصية هذه الحقيقة عندما حاول أن يمنع فكرة 'بل' عن الشكل ذى الدلالة بعض التبرير المنطقي. ولكن حجر عثرته تمثل فى أن علاقة المعنى التى تتضمنها تلك الفكرة لم تكن قد حُلم بها، أسوء الحظ، فى أى فلسفة. وهكذا فإنه لم يرتطم بها فحسب، وإنما سقط عليها أيضاً. لقد كانت كل الرموز المعتمدة تعنى ما تعنيه من طريق رجوع تقليدى إلى شئ آخر، يقدم متميزاً بدوره. وقد شعر بأن هذا هو، على وجه الدقة، ما لا يفعله الفن؛ فإن ما يعبر عنه الفن - كائناتاً ما يكون - لا يمكن أن يسمى أو يشار إليه كشيء مستقل عن الشكل المعبر ذاته. وهكذا فقد تحاشى الاكتشاف المتخايل لأن الفن رمز، واستسلم لحيرته.

لقد كتب في ١٩٢٥ يقول: 'يُلوّح لى اتى، فى الوقت الحاضر، عاجز عن أن أجاز هذه الإمضاء الغامضة إلى الشكل ذى الدلالة. بن 'التعبير ص الفكرة' عند فلوير يلوّح نى مقابلا بالضبط لما أعنيه، ولكن والسفاه! فإنه لم يشرح خط، ولعله م كان بمقدوره أن يشرح، ما كان يعنيه بـ 'الفكرة'. والمستر فرأى بدوره نم يجاور قط إيماءته الغامضة، ولكنه كان مصيبا على قدر ما مضى. فتتوقه للشكل على أنه شيء ذو دلالة قد أصابه الخلط من جراء قضية 'الشكل والمحتوى' الأكثر شيوعا - ومن أمثلتها السطر إلى الشكل المرئى للمائدة على أنه جزء لا يتجزأ، أو وجه من لوجه المائدة ذاتها - وهو الوجه الذى يعيد الرسم خلقه على القماش. وإنه لمن الطيبي فى نظر التامل الساذج أن ينظر إلى المائدة الفعلية على أنها 'محتوى' الشكل المصور، وأن يبحث عن أى دلالة أخرى للشكل بين الأشياء التى قد ترمز إليها المائدة. بيد أن فرأى كان يعلم أن مثل هذا المحتوى - سواء

كس مائدة. أو عذراء. أو مشهد بممته - لا يسمح بدخوله إلى الصورة إلا من أجل الشكل المرئى الذى يقمه. ومع ذلك فإنه لم يستطيع أن يفرى قراءه بالابتعاد عن افتراض أن المعالجة الفنية ينبغي أن تضيف شيئا إلى تتوقنا الموضوعات المصورة. وقد كان هو نفسه ينظر إلى الفن على أنه طريقة مستتيرة. على نحو خاص، لرؤية 'م تلوح الأشياء عليه فى حقيقة الأمر'. وهكذا فإنه، حتى يومنا هذا، مازالت الدلالة الوجدانية للموضوعات الجمالية تبحث عنها دائما فى الدائرة الضيقة من الأحاسيس التى قد تكون مرتبطة بمحتوى الموضوع.

إن السبيل التوحيد لتحرير الأشكال الفنية، أى الأشكال ذات الدلالة، بالمعنى الذى نحاول أن نستخلصه ونوضحه، من شبكة قيمها التصويرية هو أن ندرك أن الموال المتضمن بالموضوع ليس هو: 'ما الذى يفعله الشكل من أجل مساعدتنا على استيعاب المضمون؟' وإنما هو: 'ما الذى يفعله المحتوى من أجل

مساعدتنا على استيعاب الشكل؟ لأن هذا السؤال الأخير هو الذى يطرحه الفنان. ونحن نجد عادة أن الهيئة المألوفة للموضوعات هي التي تحدد وجدان الشكل. وأحياناً ما يكون التركيز الحاد للمعنى الحرفي، أو فعل إنساني أو شكل مخزى بؤرة اهتمام تجذب العين. وهم الهجوم، الذى تحصل عليه من طريق تصوير الأشياء، إنما يخلق فراغات خالية على نحو أقوى مما يستطيع مجرد وقع اللون أن تغطيه. والبعد الثالث إنما يتحدد، كأقوى ما يتحدد، بظهور الأشكال الصلبة.

هذه كلها وسائل عون فنية على الاصباح عن شكل بصرى هو الهدف الحقيقى للمصور. فالشكل يتكون من ألوان وخطوط لا من "أشياء". ونحن نقرأ "أشياء" في التصميم، وبضربة واحدة يوجه تبيينها للعين في اتجاه أبرز من غيره، ويحدد التبريرات والوقفات تبعاً لذلك. وهذا هو ما يستطيع المحتوى أن يقوم به لأجل الشكل. أما حين لا يفعل ذلك فإنه لا يبدو أن يفضى الخلق للحقيقى -

وهو الصل الفنى (إن هذا التقرير مفرق في التبسيط)، وربما كان جازفاً أكثر مما ينبغي: غير أنه لا مفر من ترك تعديلاته لعمل تال).

ومهما يكن من أمر فإن الشكل للخالص يكون محملاً بمعنى خاص به. فهو ينتمي إلى ضرب من الرموز مختلف عن ذلك الضرب المألوف من اللغة المنطقية الذى نستخدمة لنقل الحقائق والخيالات في الحياة العملية. وهو رمز لأنه يصعب عن فكرة - عن الفكرة التى لم يشرحها فلوبيير: عن تصور لـ "الحياة الداخلية" ومورفولوجية الشعور. إن "الشكل ذا الدلالة" صورة مباشرة للمشاعر، وهو يقدم لأفهامنا نماذجها المتداخلة المتغيرة. وهو لا يمنحنا تفهمالات، وإنما يبينها لنا، كما أن كل تعبير رمزى لا يعدو أن يقدم موضوعاته دون أن يتسبب في حوثها فعلاً، وشدة أسباب منطقية تحول دون تعمية مثل هذه الرؤية "لغة" غير أنها - كاللغة - تصوغ الأفكار، وهي عين الأفكار التى لا تصلح للكلمات صوماً لأن

تثقلها: أفكار الحساسة، وتصوير الخبرة الحوية والانفعالية.

وإن قدرة الأشكال الحسية على أن تنقل المشاعر مباشرة لتتضح أكثر ما تتضح في ميدان الموسيقى. فثمة جمل موسيقية معينة وهارمونية لها طابع وجداني محدد حتى عندما ننظر إليها معزولة. وثمة حالة أخرى متصلة بموضوعنا هي ما يُعرف بثلاث بيكاردى picardy third وهو ثالث من مقام كبير في الوترية الختامية لقطعة تتوازى نغميتها مع الثالث من مقام صغير.

وهو أحياناً ما يحدث لتطباعاً صامداً كضوء خاطف؛ وأحياناً لا يبدو أن يزيد من حدة شعور الجسم الكامل الذي يتجه إليه للقرار كما هو الشأن في فيوجة باخ المعروفة للبيانو من مقام سي صغير (رقم ٧). غير أن للسفلة المفاجئة في كل حالة قيمة متميزة فعالة لا يبيل لأى حديث لفتى إلى أن يشرحها.

وثمة أشكال موسيقية لا حصر لها تتمتع، في نظر الموسيقى، بمضمون شعوري لا يعتمد على

تداعياته الشخصية وإنما يعتمد على ما قد يستطيع المرء أن يسموه ببساطة "الحاسة الموسيقية" كما توجد في عصره وتقاليده (لأن مصطلح الفن ينبغي تعلمه كاللغة، وإن كان هذا لا يجعل ما يعبر عنه في المصطلح مجرد مواضع لاجتماعية). والقطعة الموسيقية تقضى بنا إلى إدراك مشاعر وانفعالات، لأن صورة الصوت وصور الحساسية متشابهة، ومن ثم كانت الموسيقى رمزاً سمعياً لما كان خليقاً أن يظل دونها بلا شكل وغير قابل للتوصيل.

وينطبق هذا الأمر نفسه على الأشكال البصرية المخلوقة من نور وظل ولون. فهنا أيضاً نجد أن لبعض الأشكال معنى انفعالياً مباشراً مستقلاً عن ارتباطاتها بالموضوعات الحقيقية. إن خطوطها وصفاتها الحسية وعلاقات بعضها ببعض معبرة كالعلامات الموسيقية تماماً. وهي العناصر التي تدمج في أعمال الفن البصري - أشكال ذات دلالة. تتركب أحياناً على نحو لا يصدق في آيات من اللون والشكل - وليست

الأماكن ولا الناس ولا الأشياء فالمحتوى كله دعامة للتفصيح عن الرمز المنظم. والشكل حيوى، لا الشيء المصور - فقد يكون فى الكرسي أو الدرابزين من الحياة ما فى الطائر .

ونحن نقول إن الأشكال تملك حياة ولكنها من الناحية الفعلية، بطبيعة الحال، تملكها كما أن كلمة 'يهو' تملك القدرة على إشاعة الرهبة. فالأشكال تعبر عن الحياة بمباشرة ووضوح لا يذللها فيها التعبير الحرفى من طريق اللغة المنطقية. إن اللغة فى استخدامها الأولى - كيمسقط لتقريرات - غير ملائمة على نحو فريد لنقل أفكار عن الوجود الذاتى. إنها معجزة فى أداء منطق الطبيعة الفيزيقية لأن تركيبها الخاص يمشى مع ذلك المنطق، ولكنها لا تتمشى مع نموذج حسابيتها. وأقصى ما فى طوقها أن تفعله هو أن تسمى أنماطاً معينة من الوجدان: فرح، أسف، حب، غضب، خوف، إلخ . . ولكنها، فى تطلق أى مقولة من هذه المقولات، حيلة للقدرة تماماً

على أن تمنحنا تصورات واضحة لارتفاعات الشعور وانخفاضاته وانفعاقه وضغوطه وانتشاره. إنها لا تفصح عن أفكار خاصة بمثل هذه الخبرة كما نعرفها مثلاً تفصح عن الأفكار الخاصة بالموضوعات والأحداث الخارجية. ولما كنا عادة نعتبر اللغة الأداة الوحيدة للتصور ومن ثم للمنطق، فإتينا نلتصق على الجزء المنفصل بأكمله من طبيعتنا بطاقات: "لا يُنطق به" و"لا عاقل" و"خلص". ومع ذلك فإن مرأى الضو الأحمر فى إشارة المرور هو، فى الحقيقة، خصوصى خصوصية مضيققة لتتظار تغييره. غاية الأمر أن الحديث عن الضوء الأحمر يُفسر من الحديث عن رد فعلنا الوجدانى إزاءه، وهذا ما يجعله يلوح ملكاً مشاعاً فى مجتمع لديه ملكة الكلام.

غير أن الأشياء التى لا يمكن تقريرها يمكن، رغم ذلك، أن تبين - بمعنى أن تفهم ويؤزم إليها وتقدم لإدراكنا المباشر. وهذا للكشف عن نماذج للوعى الأمسية هو القدرة التى يتمتع بها الشكل ذو الدلالة. وفى

سبيل بلوغ هذه الغاية يتصارع النفس مع مادته ويبلغ بوسائله الفنية اندهشة مرحلة الكمال؛ لأن تقديم هذا الجوهر لطبيعة الإنسان ليس بالأمر اليسير. إنه انتصار من انتصارات الإسقاط الرمزي والبطيرة. وعلى ذلك فإنه لا ينبغي علينا أن نبخس براعة للفنان حقها، إن براعته هي كلامه

وهنا نقف فجأة في مواجهة تصور للفن يفسر جنيته وتميزه عن المصالح العملية وعلاقته الوثيقة بالشعور، كم يميز تحرره للكلم من الهوى ويميز بالتأكيد، مسيطرته على درجات الوجدان كلها. وتتنظر هذه الفكرة إلى نشاط الفنان على أنه عمل وليس لهواه؛ على أنه فتح عقى لأعق ضروب الواقع وأصعبها. بدلا من أن يكون فرارا من الواقع إلى عالم من الأحلام. وهكذا فإننا، من هذه النقطة، لا نتردد في أن أنفع بهذا التعريف: إن الفن صنعتة تهدف إلى تحقيق أشكال ذات دلالة على الشعور الإنساني.

إن الفن هو الرمزية الوحيدة التي نملكها من أجل طرح فكرة إدراك

الحسنى الخالص. ومن أجل نقل معرفتنا بدواتنا وهي التي عدنا سقراط - أحكم جميع الرجال - أعلى ضروب المعرفة. ومن للمحقق أن كمال الأداة الصالحة لهذا الغرض ليس تلعبا لشغل الحياة الحق وإنما هو مبدأ كل شغل من هذا النوع.

وإن الأسئلة لتحشد على أبواب كل ما يدعو نفسه تعريفا: أهو تعريف عام بما فيه الكفاية؟ وهل بمستطاعه أن يشمل، حقيقة، كل الفنون المعروفة؟ وعلى أي نحو يضرب الشعر والقصة والدراما بسهم في الشكل ذي الدلالة؟ ومن الذي يحكم على معناه؟ ليس هناك نهاية للقضايا التي يولدها هذا القول، ولا يتسع المجال هنا لمناقشتها. غير أنها ليست محبطة للآمال؛ فإن الإجابات عنها إنما تكمن في نظريتنا التي ليست جديدة حقيقة - وإنما نحن لا نعدو أن نكون قد نزعنا عنها الكثير من الأبواب التي لا تلائمها.

إن العمل الفني شيء بالغ التعقيد. فهو، في آن واحد، ملك اجتماعي. وسجل شخصي، وقطعة من التعبير

عن النفس، وتكثير، وموضوع بهجة حسية أو تسلية إلى الحد الذي نجد معه أن أشياء بالغة الكثرة يمكن أن يقال عنه بصديق وتجل مشكلة فضائله الفنية المحددة واضحة دون تجريد صارم، غير أنه ما إن يدرك الشكل الرمزي فإن جميع القيم الأخرى التي قد يمتلكها العمل الفني تلوح سطحية ومن نافذة القول، إلا أن تسهم في تقوية ذلك الرمز. إن الجانبية الحسية، وموجبات الحلم، والمحتوى الأخلاقي - كلها ينبغي أن يكون لها مبرر تكتيكي، وفائدة فنية، وإلا كانت خبثاً وعائقاً في الطريق. وكلما نم العمل الفني على هذه "القيم الثنائية" إلى جانب امتيازه الشكلى (حيث ينبغي أن تنوب كل هذه القيم فيه، بما لا يدع لها مجالاً للوجود المستقل) كان العمل أشد جذباً، وأكثر تعرضاً لميل أو غور رائيه، على نحو تحكمه المصافحة.

إن الفن هو بمثابة رأس الحرية لكل تقدم ثقافي لأنه يمثل انفتاح العين الداخلية، وسجل الحياة من الدافع اللاشعوري العميق إلى أعلى درجات

حدة الوجدان والوعي. والموروث الفني لشعب من الشعوب يعبر عن تصويره لكل القيم وكل الأشخاص. وإن كل عصر تاريخي عظيم ليتخذ منطلقه من شعور جديد وحس بالواقع جديد: وهذا الشعور يجد صياغته وتجسده في الفن - على حين تبني آثاره ثقافة جديدة. وهذا هو السبب في أن الفن دائماً يلوح وكأنما يختم ضروب الحماسة الشعبية الكبيرة للمجتمع الإنساني وإن كان، في حقيقة الأمر، يقتات مثلها على نفس المصدر. إن الكنيمة والدولة والآلة والمال سجل لنشاط الإنسان وعقله، أما الفن فهو سجل للإنسان ذاته.

هذه لمحة عن فلسفة الفن عند واحدة من أبلغ فلاسفة الجمال في القرن العشرين (تكحض، عرضاً، للشكوى الشائعة عن قصور النساء في حقل التفكير الفلسفي) أختمتها بكلمة لويلارد أ. آرنت، أستاذ الفلسفة بكلية تشاتلم، بجملة بتسبرج، ويقول فيها:

"موزان لاتجر مهمة، جزئياً، لأنها قد حاولت أن تشيد نمطاً فلسفياً - أو بكلمات أ.ن. وايتهد الذي كان من

لمزيد من القراءة:

- 'مشكلات الفن: نقد عنيف لكتاب للفيلسوفة لانجر بقلم ريتشارد وولهايم' ترجمة أحمد خيرى سعيد، مجلة المجلة، مايو ١٩٥٨
- 'فلسفة الفن عند سوزان لانجر' فى كتاب 'فلسفة الفن فى الفكر المعاصر' للدكتور زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، دت، ولكن المقدمة مؤرخة فى أول يناير ١٩٦٦.
- 'فن جديد للفلسفة: سوزان لانجر والفلسفة للوضعية' بقلم د. هزاد زكريا، مجلة الفكر المعاصر، مارس ١٩٦٥ (أعيد نشرها فى كتابه: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥).

المؤثرات الباكورة فى فكرها الفلسفى، أن تصوغ نسقا من الأفكار متسقاً وضروباً يمكن، على ضوئه، تفسير كل عنصر من خبرتنا حيث للفنون (الموسيقى والتصوير والشعر والرقص، إلخ...) لا تقل أهمية من حيث هى صور من المعرفة، عن الرياضيات والفيزياء. ومن أحد المنظورات يمكن أن يقال إن لانجر تحاول أن تقدم وصفاً أكثر كفاية من أى نظرية أو فلسفة سابقة لـ اتجاهنا الجاد إزاء الفنون أو للدلالة الثقافية أو التربوية أو الذهنية الهائلة التى تنسم بها الفنون فى كل الثقافات، من الناحية الفعلية. ومن منظور مغاير قليلاً، يعادل ذلك صدقاً أن نقول إن اهتمامها بالفنون - من حيث هى لفلسوفة - راجع أساساً إلى اقتناعها بأن الفنون، فى الحقيقة، تقدم أكثر المفاتيح وعوداً إلى أحاج متصلة بطبيعة وأصل الخبرة والعقل والمعرفة (مفكرو القرن العشرين، الطبعة الثانية، تحرير رونالد تيرنر، مطبعة سانت جيمز، ديترويت ١٩٨٧، ص ٤٣٢).

خصائص المطر على ساحل مصر الشمالي (دراسة في الجغرافيا المناخية)



د/ إيملى محمد حلمي حمادة *

مقدمة

يعتبر المطر أهم مظاهر تكاثف بخار الماء في الهواء . وتكمن أهميته في كونه العنصر الأساسي لمختلف مظاهر الحياة على سطح الأرض ، فضلا عن إسهامه بدرجات متفاوتة في تشكيل قشرة الأرض بالعديد من الظواهر الطبيعية التي تشهد على شذازة المطر أو ندرته عبر العصور الجيولوجية .

* مدرس الجغرافيا الطبيعية - كلية الآداب - جامعة المنوفية

و يتمتع عنصر المطر في الساحل الشمالي المصري على البحر المتوسط بأهمية خاصة تكمن في:

• إن الموقع الفلكي لجمهورية مصر العربية قد فرض سيادة الظروف المناخية الصحراوية وشبه الصحراوية على الأراضي المصرية باستثناء هذا الساحل الشمالي الذي يمثل الحد الهامشي الجنوبي لاقليم مناخ البحر المتوسط (٣٠ - ٤٠ ° درجة شمالا). إذ يمتد حوالى نصف دائرة عرضية ما بين ٥٦ ° ٣٠ ° شمالا الى ٣٣ ° ٣١ ° شمالا . وقد كان هذا السبب الرئيسي في استحواذ هذا الساحل على أكبر نصيب من المطر في مصر على الإطلاق .

• يعتبر هذا الساحل الشمالي المستقبل الأول لجميع المؤثرات البحرية - أهمها عنصر المطر - قبل توغلها في الأراضي المصرية .

• يبلغ طول الساحل الشمالي حوالى ١٠٠٠ كيلو مترا من السلوم غربا الى رفح شرقا (يوسف ، ١٩٩٨ - ص ٢١١) ممثلا الحد الفاصل بين الخصائص المناخية لطبقة الهواء الملازمة لسطح مياه البحر المتوسط من جهة الشمال ، والظهير الزراعي في الدلتا وشبه الصحراوي والصحراوي في هامشه الجنوبي إذ أن الأجزاء الواقعة الى الجنوب من دائرة عرض ٢٨ درجة شمالا عديدة للمطر (محسوب ، ١٩٩٢ . ص ٢٠٩) .

• يتوزع على طول الساحل الشمالي اثنا عشرة محطة رصد مناخى . ترصد جميعها عنصر المطر - بنسبة تبلغ حوالى ١٩ % من إجمالي عطاء الرصد التى تغطى جمهورية مصر العربية (الأطلس المناخى لمصر ، ١٩٩٦)

كما يؤكد أهمية للمؤثرات البحرية الرطبة القادمة من البحر المتوسط وتباين توزيعها على طول الساحل مما يستدعى ضرورة رصدها بهدف توظيفها والاستفادة منها .

• يعد المطر العنصر الأساسى للتمييز بين ساحل البحر المتوسط وظهيره من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يكاد يكون المطر هو المورد الوحيد للمياه على طول هذا الساحل . ولذا يسعى سكانه الى الاستفادة القصوى من مياه المطر من خلال تجميعها في شكل جريان سطحي ، وإقامة السلود الترابية في مواضع غتتارة على طول مجارى الأودية بهدف حصر مياه السيول وتخزينها تحت السطح في الكيبان الرملية الساحلية . وقد بلغ عدد هذه السيول الترابية والمحيرة ١١٦ سدا على طول الساحل بسعة تخزينية تصل في مجملتها الى أكثر من ٣٠٠٠٠٠ متر مكعب (محسوب ، ١٩٩٢ . ص ٢٢٩) .

• تبلغ مساحة للمراعى الطبيعية المزدهرة بأجود الأنواع النباتية ذات القيمة الغذائية المرتفعة ، تبلغ حوالى أربعة ملايين فدان جنوب خط الساحل فيما بين مدينتى الأسكندرية والسلوم (المصدر السابق ، ص ٢٨) .

أهداف البحث :

يهدف هذا البحث الى :

- ١- إبراز أهمية عنصر المطر على طول الساحل الشمالي من خلال دراسة كميته الشهرية والفصلية والسنوية وتحديد امكانيات الاعتماد عليه .
- ٢- تحليل الخصائص الاحصائية للمطر لتحديد توزيعه ودرجات تباينه ومعدلات

انحرافه ومعاملات اختلافه عن معدله في كل محطة على حده وعن المعدل العام للساحل .

٣. الحكم على كميته من حيث الغزارة أو الندرة في كل محطة من خلال تحديد كميات المطر والفترة الزمنية اللازمة لسقوطها مرة أخرى على ذات المحطة .

٤. الوقوف على إتجاهات التغير في كمية المطر السنوية وما إذا كانت نحو الزيادة أو النقصان في كل محطة خلال سنوات الدراسة .

٥. التنبؤ بكمية المطر خلال عدد من السنوات في بعض المحطات محاولة أخذ الاحتياطات اللازمة في سنوات الجفاف ، والتخطيط الامثل للاستفادة منها في السنوات غزيرة المطر .

فرضيات البحث :

• إن هناك اختلاف في نصيب كل محطة من المطر وإن كمية المطر تتأثر بموقع المحطة بالنسبة لخطوط الطول ، أى بالاتجاه شرقا في منتصف الرياح الغربية والشمالية الغربية السائدة وفي نفس اتجاه حركة المنخفضات الجوية وتنقص رطوبتها .

• أن شكل الساحل يتحكم في كمية المطر ، إذ تزيد في الأجزاء التي يعتمد فيها الساحل مع اتجاه الرياح السائدة ، بينما ينخفض المطر في الأجزاء التي يمتد فيها خط الساحل عماديا الرياح السائدة .

الدراسة :

يعتمد البحث في دراسة عنصر المطر على بيانات إحدى عشر محطة تمتد مدة الدراسة في أغلبها الى ٣٠ سنة كما يوضحها جدول (١) وشكل (١) .

ويمكن دراسة عنصر المطر من خلال بحث المتغيرات التالية :

- فصلية المطر
- شهور قمة المطر
- تركيز المطر
- كمية المطر السنوي
- درجة الاعتماد على المطر
- تكرارية أنماط المطر
- دورة للمطر والتنبؤ المستقبلي

أولا : فصلية المطر : يمكن تتبع الكمية الفصلية للمطر - تنازليا على النحو التالي :

١- المطر الشتوي :

يغلب المطر الشتوي على الساحل الشمالي بمعدل يبلغ ٩٠.٩ ملم . وتتراوح كميته بين ٥١.٨ ملم كحد أدنى في محطة السلوم و ١٥٠.٤ ملم في محطة رشيد كحد أقصى .

وتتراوح نصيبه من اجمالي للمطر السنوي بين ٥٦% و ٧٠.٧% في السلوم والدخيلة على التوالي كما يتضح في جدول (٢) وشكل (٢) . ويرتبط المطر الشتوي بنشأة للمنخفضات

الجوية Atmospheric depressions على البحر المتوسط الذي يكون بمثابة بحيرة من الضغط المنخفض محصورة بين منطقتين من الضغط المرتفع الاوراسي القطبي والضغط المرتفع دون المداري فوق الصحراء الكبرى . وتصل منخفضات البحر المتوسط وبعضها امتداد للمنخفضات الأطلسية [تختلف منخفضات البحر المتوسط عن المنخفضات الأطلسية في كونها صغيرة المساحة وضحلة ولا ينخفض ضغطها عن ٩٩٠ مليبار وتصاحبها اضطرابات ضعيفة وطقس متقلب

لفترة قصيرة ومطر قليل قياسيا بالمنخفضات الأطلسية (جوده ، ١٩٨٩ . ص ١٠٥)]
وتتحرك من الغرب إلى الشرق بمتوسط سرعة يتراوح ما بين ٢٠ - ٣٠ كم/ساعة (شيف ، ١٩٧٨ ص ١٤١ ، ١٤٨) وتتبع هذه المنخفضات الجوية في مسارها الجنوبي جنوبي حوض البحر المتوسط ، وتحرك أيضا من خليج سرت إلى شرقي البحر المتوسط (البند ، سنة ١٩٧٠ ، ص ١٣١) وتصل هذه المنخفضات إلى محطات الساحل الشمالي في صورة رياح غربية وشمالية غربية وجنوبية غربية بنسب تكرار تبلغ ٦٨% و ٥٥% و ٤٢% لكل من السلوم ومرسى مطروح والعريش على التوالي .

وترتفع سرعة الرياح في أثناء تحرك المنخفضات الجوية على الساحل الشمالي ويسهم أيضا عامل استواء السطح فوق مياه البحر المتوسط (اختفاء تأثير عامل الاحتكاك في خفض سرعة الرياح) في ارتفاع سرعتها ليبلغ متوسطها على محطة مرسى مطروح ١٩ كم / ساعة (فايد وآخرون ، ١٩٩٤) .

وتتميز هذه الرياح الغربية باتجاهاتها الثلاث بكونها رياح بحرية رطبة ترتفع رطوبتها النسبية، وحينما تبلغ درجة حرارتها نقطة الندى dew point تتشكل السحب الركامية وسحب الركام المزن فيسقط المطر بكميات تختلف باختلاف سمك السحب وكمية رطوبتها

ويتوقف نصيب محطات الساحل الشمالي من مطر المنخفضات الجوية على موقعها بالنسبة للقطاعات المختلفة للمنخفض ، وعنف المنخفض وقوته وكمية رطوبته ، هذا فضلا عن

موقعها بالنسبة لخط سم المنخفض . وإذا تعمدت تيارات المنخفضات الجوية والرياح المصاحبة لها على خط الساحل في النطاق المصور بين محطتي رشيد والإسكندرية ، تغطي محطات رشيد والإسكندرية والدخيلة بأكثر معدلات لكمية المطر الشتوية حيث بلغت على التوالي ١٥٠ ر. ملم و ١٣٥ ر. ملم و ١١٨ ر. ملم . ويمثل نصيب المطر الشتوي في هذه المحطات على التوالي ما نسبته ٦٧.٥% و ٦٩.٤% و ٧٠.٧% من معدل كمية المطر السنوي لكل منها .

٢- المطر الخريفي :

يحتل المطر الخريفي المركز الثاني من حيث المعدل الفصلي للمطر على محطات الساحل الشمالي إذ يبلغ ٣٠ ر. ملم. ويستراوح بين ١٤ ر. ملم في محطة العريش و ٤٤ ر. ملم في محطة رشيد .

ويبلغ نصيب معدل كمية المطر الخريفي من اجمالي معدل كمية المطر السنوي على سائر محطات الساحل ٢١.٦% ، وهكذا فإن معدل نصيب المطر الخريفي يعادل ثلث المطر الشتوي تقريبا .

ويتراوح نصيب المحطات من المطر الخريفي بين ١٤% في محطة العريش كحد أدنى في أقصى الشرق (٣٣.٥° شرقاً) وبين ٢٩% في محطة رأس الحكمة في الغرب (٢٧.٥° شرقاً) ، أى ضعف نصيبه في الأولى تقريبا . وهكذا فإن مساهمة المطر الخريفي من إجمالي المطر السنوي تنخفض بالاتجاه شرقاً .

ويكاد يقتصر المطر الخريفي على شهر نوفمبر في سائر المحطات (باستثناء محطة السلوم

الشتوى يعادل أربعة أمثال ونصف تقريباً نصيبه من المطر الربيعى .

ويتراوح معدل لظطر الربيعى بين ١٠ر٣ ملم فى محطة الضبعة وبين ٢٧ر٨ ملم فى محطة رشيد . وتبلغ مساهمة المطر الربيعى من اجمالى المطر السنوى على محطات الساحل ١٤ر٩% ، وتتراوح هذه النسبة بين ٨ر١% فى محطة الضبعة كحد ادنى وبين ٢٤% فى محطة العريش كحد اقصى ، وهكذا فان نصيب محطات الساحل من المطر الربيعى تزيد بالاتجاه شرقاً عكس الحال بالنسبة للمطر الخريفى .

ويرتبط المطر الخريفى بتضاريع الكتلة القارية المدارية مع الكتلة البحرية المدارية فى أثناء تحرك المنخفض السودان شمالاً . فتنشأ حالة عدم الاستقرار تتبعها التيارات الهوائية الصاعدة بسبب بداية تسخين سطح اليابس والماء ، ومن ثم ارتفاع درجة حرارة الهواء الملاصق لهما بينما يكون أبرد وأكثر رطوبة فى الطبقات العليا مما يتيح الفرصة لتكون السحب وسقوط أمطار رعدية يصاحبها برق أحياناً .

وتسيطر الرياح الشمالية الغربية ربيعاً بمعدل تكرار تبلغ نسبته ٢٩% ، و٣١ر٩% ، و٢١ر٤% على محطات الضبعة ، ودمياط ، والعريش على التوالى ، ويرتفع أيضاً تكرار هبوب الرياح الشمالية الشرقية وان كانت نسبة تكرارها أقل من الرياح الشمالية الغربية ، اذ تبلغ ٢٠ر٤% فى السلوم و٢٢ر٥% فى الاسكندرية وتنخفض الى اقل مستوى لها فى محطة العريش بنسبة تكرار ٩% فقط (فايد وآخرون ، ١٩٩٤) .

ومرسى مطروح حيث يتقارب نصيب شهرى أكتوبر ونوفمبر من اجمالى المطر السنوى) حينما تختفى الكتل الهوائية الصيفية الجافة لتحل محلها تيارات قطبية بحرية باردة تنشأ فى شمال المحيط الاطلنطى وتصل الى مصر عن طريق فرنسا ووسط أوروبا وإيطاليا . ويؤدى مرورها على مياه البحر المتوسط الدافئة نسبياً الى عدم استقرارها . وتتكون للمنخفضات الجوية التى يقل عددها وتضعف مع استمرار تحركها شرقاً ، ومن ثم تنخفض رطوبتها وكمية المطر الناتجة عنها كما هو الحال فى محطة العريش .

اما المطر الخريفى فى عطق السلوم ومرسى مطروح فيغلب عليهما العواصف الرعدية الخريفية لارتباطها بمرور المنخفضات الجوية على هذا الجزء من الساحل مبكراً خلال شهر أكتوبر الذى يحظى بنصيب ١٣% فى كل منها مقابل ١٢% لشهر نوفمبر كل منهما ايضاً .

وترتبط هذه المنخفضات الجوية بسيادة الرياح الشمالية باتجاهاتها الثلاث بنسب تكرار يبلغ معدلها مثلاً على محطة الاسكندرية ٧٣% (فايد وآخرون ، ١٩٩٤) بسرعات منخفضة فى بدايات فصل الخريف قبل اكتمال حالة الضغوط الجوية للثورة، وإن كانت مسرعتها ترتفع نسبياً فى أثناء مرور المنخفضات الجوية .

٣- المطر الربيعى :

ينخفض نصيب فصل الربيع من كمية المطر السنوى مقارنة بفصلى الشتاء والخريف بمعدل يبلغ فى محطات الساحل الشمالى ١٩ر٨ ملم . وهكذا فإن نصيب الساحل الشمالى للمطر

٤ - المطر الصيفى :

يكاد ينعدم المطر الصيفى على الساحل الشمالى ، وسقوطه خلال شهرى يوليو ، وأغسطس بعد أمراً نادراً إذ لا يتجاوز نصيبه ٠,١% على معظم المحطات ، ويصل أكثر نصيب له ٠,٦% فى محطة السلوم . وترتبط ندرة المطر الصيفى على الساحل الشمالى بتأثير مركز الضغط المرتفع الأزورى الذى يتحرك ويتسع شمالاً مع حركة الشمس الظاهرية - كتطابق حدى بين الضغوط المنخفضة فى شمال إفريقيا من جهة الجنوب ، وجنوب أوروبا من جهة الشمال . ويحول هذا الضغط المرتفع دون وصول المؤثرات المحيطية الغربية إلى سواحل البحر المتوسط على كل من الجانب الأفرقى والأوروبى بجانب ارتفاع درجات حرارة اليابس مما يحول دون تشكيل السحب.

ثانياً : شهور قمة المطر .

تكاد تقتصر شهور قمة المطر على فصل الشتاء . إذ يستحوذ شهر يناير على النصيب الأكبر من المطر فى ٧ محطات من إجمالى ١١ محطة فى الساحل الشمالى (السلوم مطروح الاسكندرية رشيد بلطيم دياط العريش) . وتتراوح نسبته بين ٢٩,٩% فى محطة رشيد كحد أقصى ، ٢٣,٤% فى محطة السلوم ومرسى مطروح كحد أدنى . ويبلغ معدل نصيبه فى الساحل الشمالى ٢٤,٥% من إجمالى معدل المطر السنوى للمحطات . ويغضى شهر ديسمبر بالنصيب الأكبر من معدل المطر السنوى فى اربع محطات (رأس الحكمة - الضبعة - الدخيلة - بور سعيد) .

وتتراوح نسبته بين ٢٩,٢% فى محطة الدخيلة ، و٢٢,٥% فى محطة بورسعيد . ويبلغ معدل نصيبه من معدل المطر على سائر محطات الساحل الشمالى ٢٣% . وهكذا يتركز ٤٨% من إجمالى مطر الساحل الشمالى فى شهرى ديسمبر ويناير - ذروة فصل الشتاء - لارتباط المطر بعدد المنخفضات الجوية وقوتها ورطوبتها وعمقها . ويبلغ معدل نصيب شهر فبراير - أواخر فصل الشتاء - ١٥,٦% من معدل المطر السنوى للمحطات . وتأتى محطة الضبعة فى مقدمة المحطات التى تحظى بأكثر نصيب من المطر خلال شهر فبراير بنسبة تبلغ ٢٠,٦% . ويمثل شهر نوفمبر قمة للمطر الخريفى بمعدل نصيب تبلغ نسبته على مستوى سائر المحطات ١٣,٥% ويتقارب نصيب المحطات من المطر خلال شهر نوفمبر إذ يتراوح بين ١٥,٤% فى الاسكندرية ، و١٠,٣% فى العريش.

ويعد شهر مارس مقدمة فصل الربيع من شهور قمة المطر . إذ يحظى بمعدل نصيب يبلغ ١٠,٤% على سائر المحطات . وتبلغ مساهمته النصيب الأكبر فى محطة العريش بنسبة ١٨,٣% كحد أقصى . وتنخفض إلى ٦,٥% فى محطة الضبعة كحد أدنى.

ومجمل القول ، إن شهور قمة المطر تمتد من شهر نوفمبر إلى شهر مارس مقترنة بانخفاض درجة حرارة الهواء ما بين أواخر الخريف وأوائل الربيع . وينعكس ذلك فى انخفاض الفاقد منها بعملية التبخر والتجمد ، ومن ثم تزيد فعاليتها وأهميتها بالنسبة للرعاية البعلية ونمو نباتات الضيفى .

ثالثاً : تركيز المطر :

يتميز مطر الساحل بسقوطه على شكل رجات showers قد تكون غزيرة خلال فترة زمنية قصيرة ومركزة في مواضع معينة - عملية السقوط. ومن ثم تزداد درجة تركيز المطر Rain Intensity أو كثافته. وتتمتع شهور قمة المطر بأعلى درجة تركيز للمطر إذ تحظى بأكثر المعدلات الشهيرة للمطر في سائر المحطات، فضلاً عن كونها تحظى بأكثر كمية مطر شهري سجلت في سائر المحطات خلال سنوات الدراسة التي تمتد في أغلبها إلى ٣٠ سنة.

وقد سجلت أكبر كمية مطر في محطات رأس الحكمة - بلطيم - بور سعيد خلال شهر يناير. وبلغت حينها أقصى ١٣٧ ملم في محطة بلطيم. وسجلت كذلك أكبر كمية مطر خلال شهر ديسمبر في محطات السلوم - الدخيلة - الإسكندرية - رشيد - العريش، وبلغت ٢١٤ر٥ ملم في محطة رشيد. وقد حظي شهر فبراير بأكثر كمية مطر سجلت في محطة الضبعة ودمياط بحد أقصى ١٩٤ر٩ ملم في المحطة الأولى. وتتميز محطة الضبعة بأعلى درجة تركيز للمطر إذ سقط خلال شهر فبراير ٧٣ر٢ % من أكبر كمية هطول سنوي خلال ٣٠ سنة وقد بلغت ٢٦٦ر١ ملم. وتليها محطة السلوم ومطروح بنسبة ٥٠ % لكل منهما لأكثر مطر سنوي في كل منهما. وتبلغ نسبة أكبر مطر في محطات رأس الحكمة - الدخيلة - الإسكندرية حوالي ٤٧ %، بينما تنخفض هذه النسبة لتتراوح بين ٤٠ - ٤٥ % في محطات رشيد - العريش - بلطيم -

دمياط. هنا وقد بلغت أقصى كمية هطول في سائر المحطات خلال سنوات الدراسة حدها الأدنى في محطة بورسعيد بنسبة ٣٥ % من أكبر كمية هطول سنوي ١٤٤,٥ ملم وهو الأقل على الإطلاق مقارنة بسائر المحطات. وتحظى محطة رشيد بعكس النصب المتواضع لمحطة بورسعيد. إذ تتمتع بأكثر كمية مطر شهري وسنوي سجلت في سائر المحطات خلال سنوات الدراسة وبلغت ٢١٤,٥ ملم خلال شهر ديسمبر وبلغت كمية المطر السنوي ٥٣٣,٧ ملم وذلك خلال معدل إيهام بلغ ٩,٦ يوماً.

رابعاً : كمية المطر السنوي :

يتمتع الساحل الشمالي بأكثر معدل كمية مطر سنوي في مصر لكون عطاته المستقبل الأول للمؤثرات البحرية الرطبة التي تتكون فوق البحر المتوسط أو لفقوله إليه من المحيط الأطلسي. ويسهم أيضاً شكل الساحل وتعاود قطاع كبير منه مع مسار المنخفضات الجوية المصاحبة للغريبات، فضلاً عن التأثير الإيجابي للتيارات البحرية في شمال مصر (الصحن من ١٧) في زيادة نصيبه من كمية المطر السنوي.

ويبلغ معدل المطر السنوي في سائر المحطات خلال سنوات الدراسة ١٤١,٤ ملم (جدول ٢). ويتباين في توزيعه على طول الساحل إذ يبلغ حده الأقصى في محطة رشيد ٢٢٢,٨ ملم، وحده الأدنى في محطة بورسعيد ٧٠,٢ ملم. ويتناقص معدل المطر السنوي بالاتجاه شرقاً فيما بين عطية دمنيا والعريش، وإن كان شكل خط الساحل ومواضع هذه

تذبذبه وزادت كميته . ويمكن دراسة الاعتماد على المطر من خلال استخدام الأساليب الاحصائية التالية :

أ - الانحراف المعياري ومعامل الاختلاف :
وقد اتضح من تطبيق الانحراف المعياري Standard Deviation ومعامل الاختلاف Coefficient of Variation على قيم المطر الشهرية والسوية لسائر محطات الساحل خلال سنوات الدراسة أن :-

• أكبر انحراف معياري شهري ينحصر في شهور قمة المطر خلال فصل الشتاء بمقد أقصى ٤٤ خلال شهر ديسمبر وينابر لكل من محطة الاسكندرية ورشيد على التوالي ، وبمقد أدنى ١٢ خلال شهر يناير في محطة بورسعيد .
ويفسر ذلك بإرجاعه الى الانحراف الموجب لكمية المطر الشهرية خلال فصل الشتاء مقارنة بالمعدل السنوي للمطر .

• انحصرت اكبر معاملات الاختلاف الشهرية في شهري نوفمبر واکتوبر في سائر المحطات بمقد أقصى ١٩٦% في محطة رأس الحكمة و ١٠٠% كحد أدنى في محطة العريش . وهكذا ترتفع معاملات الاختلاف في شهور ممطرة ولكن نصيبها اقل من شهور فصل الشتاء ، كما لم تسقط خلالها اكبر كمية مطر شهري في سائر المحطات خلال سنوات الدراسة إلا مرة واحدة فقط . وقد حدث ذلك في محطة مرسى مطروح (خلال ٣٠ سنة) في شهر أكتوبر ١٩٨٩ وبلغت ١٤٦,٨ ملم تعادل ٤٩,٧% من إجمالي كمية المطر لهذه السنة .

• بلغ الانحراف المعياري للمطر السنوي حده الاقصى ٨٧ في محطة رشيد التي تمثل اكثر

المحطات يؤثر في نصيبها . إذ يرتفع معدل المطر السنوي في العريش الى ١٠٤,١ ملم بالرغم من كونها الأكثر توغلاً نحو الشرق ، بينما يصل في محطة بورسعيد ٧٠,٢ ملم مثلاً الجهد الأدنى لسائر المحطات . وتغطي محطة دمياط نصيب أكبر منها إذ يبلغ معدل المطر السنوي خلال ٣٠ سنة ١٢٠,٨ ملم (شكل ٢) . وتغطي محطات رشيد - الاسكندرية - بلطيم - الدخيلة - مطروح بأكثر معدلات مطر سنوي ويرجع ذلك إلى تعامد مواقعها مع مسار المنخفضات الجوية . وينخفض نصيب محطة الضبعة من معدل المطر السنوي ليلبلغ ١٢٨,٦ ملم نتيجة لتوغلها النسبي جنوباً مسن خط الساحل (٣٠ ٥٦ شمالاً) .

كما ينخفض نصيب محطة السلوم ليلبلغ ٩٢,٢ ملم بسبب امتداد الظهير الهضبي الذي يحتضن خليج السلوم (شكل ١) .
ويوضح (شكل ٣) الفروق الموجبة والفروق السالبة بين المعدل السنوي لكل محطة عن المعدل السنوي العام لمحطات الساحل الذي يبلغ ١٤١,٤ مم ، مما يعكس تباين توزيع المطر السنوي على سائر المحطات لما اتضح من أسباب .

عامساً : درجة الاعتماد على المطر:

ترتبط درجة الاعتماد على المطر Rain Reliability بمدى تذبذب كمية المطر من سنة لأخرى في المحطة الواحدة ، إذ يقل الاعتماد عليه كلما ارتفعت درجة تذبذبه وهو الأمر الشائع بالنسبة للمحطات ذات المطر القليل او النادر . ويزيد الاعتماد على المطر في توفير الاحتياجات المائية للزراعة كلما انخفض

وجدير بالذكر ، أن أكبر كمية مطر سنوى سجلت (خلال ٣٠ سنة) بلغت ٥٣٣,٧ ملم في محطة رشيد ١٩٩١ . وقد حظيت هذه السنة ايضا بأعلى كمية مطر سجلت في محطة الاسكندرية ٤٠٥,١ ملم ، ومحطة بلطيم ٣١٤,٨ ملم بينما بلغت أقل كمية مطر سنوى سجلت في محطات الساحل ٢٨,٣ ملم ل محطة بورسعيد ١٩٨١ .

سادسا : تكرارية أنماط المطر :

يقصد بتكرارية انماط المطر Rain Frequency Patterns فترات الرجوع Return Periods لكميات المطر السنوية خلال فترات زمنية تبين امكانيات تكرار ذات الكمية خلال عدد من السنوات يطول حان ندرة تكرارها ويقصر في حالة شيوع تكرارها . وقد تم اعداد فترات الرجوع لسائر محطات الساحل الشمالي كما توضحها الأشكال (شكل ٦-أ ، ٦-ب ، ٦-ج) ونستنتج منها أن :

* - كميات المضر التي يتوقع سقوطها خلال خمس سنوات تتراوح بين ١٠٦ ملم كحد أدنى في محطة بورسعيد ، وبين ٢٦٦ ملم كحد أقصى في محطة رشيد . ويشير ذلك إلى أن هذه الكميات شائع تكرارها في كليهما مما يعنى أن محطة رشيد تحظى بقدر كبير من المطر لأن الكميات الكبيرة من المطر تعد امراً شائعاً ويتوقع تكرارها خلال فترة زمنية قصيرة .

* - كميات المطر التي يتوقع سقوطها خلال ١٥ سنة تتراوح بين ١١٧ ملم كحد أدنى في محطة بورسعيد ، وبين ٤٠٥ ملم كحد أقصى في محطة الاسكندرية . ويعكس ذلك أن

المحطات نصيباً من المطر خلال سنوات الدراسة . وتقع محطة السليم على تقيضها إذ تمثل أقل انحراف معياري قيمته ١٠ لكوتها ثانياً أقل المحطات نصيباً من المطر السنوى بعد محطة بورسعيد .

• بلغ معامل الاختلاف لكمية المطر السنوى حده الأقصى ٤٣% في محطة بورسعيد بسبب ندرة المطر السنوى وتذبذب كميتة سنو سنه لأخرى .

ب - النسب المثوية للتغير عن المعدل :

تتباين كمية المطر السنوى خلال مسنوات الدراسة في كل محطة على حدة . ويمكن من ذلك في ارتفاع قيم النسب المثوية للتغير السنوى لكمية المطر عن المعدل السنوى لكل محطة سواء بالزيادة أو النقصان .

وقد ارتفعت لتبلغ ١٠٠% زيادة عن المعدل السنوى خلال سنوات الدراسة في محطات مرسى مطروح - رأس الحكمة - الضبعة - الدخيلة - الاسكندرية - بورسعيد . كما يتضح في (شكل ٤) .

وبلغت النسب المثوية للزيادة عن المعدل السنوى حدها الأقصى في محطة رشيد إذ بلغت ١٤٠% لكوتها الأغزر مطراً على الإطلاق (شكل ٥) بينما ارتفعت النسب المثوية للتغير عن المعدل السنوى بالنقصان لتبلغ حدها الأقصى في محطة العريش (- ٧٠%) في محطة دمياط (- ٦٠%) وكلاهما من المحطات الأقل نصيباً من كمية المطر السنوى مقارنة بمحطات الساحل الأخرى .

للمطر السنوى شائعة التكرار . وهكذا فإن محطة الدخيلة من المحطات التى تحظى بقدر غزير من المطر السنوى .

سابعاً : - دورة والتنبؤ المستقبلى:

ولدراسة دورات المطر لبعض محطات الدراسة فقد تم تجميع البيانات الشهرية للمطر وإجراء المتوسط المتحرك لكل إحدى عشر سنة للمجموع السنوى للأمطار للحصول على بيانات متجانسة خالية من الموجات الصغرى للتغير وقد تم إعداد دورات المطر لعدد من المحطات وقد اتضح منها أنها تختلف فى طولها من محطة إلى أخرى إذ بلغ طولها ١٣ سنة - ١٥ سنة - ٢٣ سنة - ٢٥ سنة لكل من محطات السلوم - مطروح - رشيد - دمناط على التوالى كما هى فى شكل (٧) وقد تم الإستعانة بدراسات سابقة فى هذا المجال على كمية المطر السنوى (عيسى وإعلى حماده، ٢٠٠٠، ص ٨٠) دراسة السلسلة الزمنية للمطر على منطقة العريش (عيسى وسالم زكريا، ٢٠٠٠، ص ٢٨٢) وكذلك على منطقة الاسكندرية حيث تم تجميع البيانات الشهرية للمطر وإجراء المتوسط المتحرك لكل إحدى عشر سنة للمجموع السنوى للأمطار للحصول على بيانات متجانسة وجد أنها عبارة عن موجة يمثلها النموذج الرياضى على شكل مربع دالة الجيب :

احتمالات تكرار هذه الكمية السنوية من المطر أمراً ليس مستبعداً فى كليهما . وجدير بالذكر أن هذه الكمية التى سقطت على محطة الاسكندرية (٤٠٥ ملم) هى أقصى كمية مطر سنوية فى محطة الاسكندرية خلال ٣٠ سنة وقد سجلت عام ١٩٩١ .

* - كميات المطر نادرة التكرار التى يتوقع سقوطها خلال ٣٠ سنة تتراوح بين ١٧٧ ملم فى محطة السلوم كحد أدنى وبين ٥٣٤ ملم فى محطة رشيد كحد أقصى . ويشير ذلك إلى غزارة المطر فى محطة رشيد وندرته فى محطة السلوم . إذ أنه فى نفس الفترة الزمنية (٣٠ سنة) يتوقع سقوط كمية مطر فى محطة رشيد تعادل ثلاثة أمثال الكمية المتوقعة من المطر على محطة السلوم لظروف موضعية ثابتة.

* - أقصى كمية مطر سجلت فى محطة بورسعيد خلال ٢٠ سنة بلغت ١٤٥ ملم . ويتوقع سقوطها ثانية بعد ٢٠ سنة أخرى تقريباً ، مما يعكس ندرة المطر فى هذه المحطة .

* - أقصى كمية مطر سقطت فى محطة العريش خلال ١٣ سنة بلغت ١٦١ ملم ويتوقع سقوطها ثانية بعد ١٣ سنة أخرى مما يعنى أنها من المحطات شحيحة المطر .

* - أقصى كمية مطر سنوى سجلت فى محطة الدخيلة قد بلغت ٣٤٦ ملم . ويتوقع تكرارها ثانية بعد أقل من ٤ سنوات (٣,٩ سنة) ، مما يشير إلى أن الكميات الكبيرة من

$$Y = a_0 + a_1 \sin (2 \pi X / a_3 + a_2)$$

وذلك بمعامل الارتباط $R^2 = 0.93$ للسوي بالبريش و $R^2 = 0.91$ للإسكندرية

النموذج	A0	A1	A2	A3	سنة البداية	مقدار الزيادة سنويا
السوي للإسكندرية	١٩٠,٢٦٣	٢٣,٣٩٣	١٣,٩٦-	١٨٦,٦٤	١٩٨٠	١٠°
السوي للبريش	١١٢,٠٨	١٩,٥٧	١٣,٢٥٦-	١٨٤,٩٦	١٩٨٨	٢٢,٥°

حيث X تأخذ قيمة 0 درجة عند سنة البداية وتزيد سنويا بمقدار الزيادة الموضحة بالجدول ثم بعد الحصول على تنبؤ مستقبلي للبيانات المتجانسة يمكن الحصول على بيانات لكميات الأمطار السنوية المتوقعة بمعلومية عشر سنوات سابقة وفقا للمعادلة التالية

$$X_e = 5 * Y - (\sum X_i), \quad i=1,2,3,\dots,10$$

حيث Y هي معدل المجموع السنوي المستنبط من النموذج المقترح

المجموع السنوي المستقبلي المستنبط

العشر سنوات السابقة للسنة المستنبطة. X_i

وبعد استنباط السنة المستقبلية يتم إضافتها إلى قاعدة البيانات وتستنبط السنة التالية لها دواليك. على أن يتم تدقيق النتائج سنويا لتحسين النتائج المستقبلية.

وقد بينت الدراسة أن السنوات من ٢٠٠٣-٢٠١٤
٢٠٠٩-٢٠١١-٢٠١٣-٢٠١٤
سنوات الجفاف متفقة وكذلك السنوات غزيرة المطر.

النتائج :

١- ينحصر سقوط ٦٩% من إجمالى المطر السنوي في الساحل الشمالى في شهور فصل الشتاء لسيادة المطر الاعصارى .

٢- يرتبط موسم المطر بانخفاض درجة حرارة الهواء ما بين أواخر فصل الخريف وأوائل فصل الربيع . مما يعنى زيادة قيمتها الفعلية ، وينعكس ذلك إيجابا على الزراعة البعلية ونمو النبات الطيعى .

٢٠١٨ تعرض البريش الى فترات جفاف حيث يقل المجموع السنوى للمطر عن ١٠٠ مم سنويا. والسنوات من ٢٠٠٢-٢٠١٣-٢٠٢٤ تتعرض الاسكندرية إلى فترات جفاف حيث يقل المجموع السنوى للمطر عن ١٠٠ ملم سنويا. ومن دراسة تكرارية أنماط كميات المطر في هذا البحث يتضح أن الأسلوب الإحصائي الأخير يتفق مع أسلوب المسلسلة الزمنية لدالة الجلب على محافظتي البريش والإسكندرية حيث تبين من الدراستين أن

الحالة الأولى (١٤٠ ٪) ، ومحطة العريش
الحالة الثانية (- ٧٠ ٪) .

٨- تتباين كمية المطر السنوى زيادة (محطة
رشيد) ونقصان (محطة بورسعيد) على طول
محطات الساحل حال مقارنتها بالمعدل السنوى
العام للساحل .

٩- تتراوح كمية المطر السنوى في مسائر
محطات الساحل خلال مدة الدراسة بين ٢٨,٣
ملم في محطة بورسعيد عام ١٩٨١ ، وبين
٥٣٣,٧ ملم في محطة رشيد عام ١٩٩١ .

١٠- تعتبر محطات السلوم وبورسعيد من أكثر
محطات الساحل الشمالى المصرى ندرة في
المطر، بينما تعتبر محطتا الدخيلة ورشيد من
أغزرها مطرا .

التوصيات

١- إجراء دراسة تفصيلية لخصائص المطر
على الساحل المصرى الشرقى للاستفادة منها
ومحاولة توظيفها إيجابيا في عمليات التنمية
الحضرية والسياحية .

٢- الأهتمام بدراسة المنخفضات الجوية
ومراحل تطورها وتنبع مساراتها وأضمحلافها
على طول الساحل الشمالى .

٣- تتمتع محطة الضبعة بأعلى تركيز للمطر
إذ سقط خلال شهر فبراير ٧٣,٢ ٪ من أكبر
كمية هطول (خلال ٣٠ سنة) بلغت ٢٦٦,١
ملم . وتقف محطة بورسعيد على نقبضها، إذ
تستأثر بنصيب بلغ ٣٥ ٪ من أكبر كمية
هطول بلغت ١٤٤,٥ ملم (خلال ٢٠ سنة) .
٤- تحظى محطات رشيد - الاسكندرية -
بلطيم - الدخيلة - مرسى مطروح بأكثر
معدلات مطر سنوى لتعاود مواضعها على
منار المنخفضات الجوية . بينما تنخفض كمية
المطر السنوى الى أدنى مستوى له في محطة
بورسعيد .

٥- تسجل شهور قمة المطر خلال فصل
الشتاء بأكثر قيم للأغراف المعيارى نتيجة
الانحراف الموجب لكمية المطر الشهرية خلال
شهور الشتاء مقارنة بالمعدل السنوى للمطر .

٦-بلغ معامل الاختلاف لكمية المطر
السنوى حده الاقصى في محطة بورسعيد بسبب
ندرة المطر السنوى وتذبذب كميته من سنة إلى
أخرى .

٧-تذبذب كمية المطر السنوى في المحطة
الواحدة من سنة لأخرى سواء في تلك المحطات
غزيرة المطر أو نادرة المطر . وتمثل محطة رشيد

المراجع

- ١- الهيئة العامة للأرصاد الجوية بيانات غير منشورة عن محطات الساحل الشمالي خلال الفترة من ١٩٦٨ - ١٩٩٧ م .
- ٢- الهيئة العامة للأرصاد الجوية : الأطلس المناخي لمصر ١٩٩٦ .
- ٣- البنا ، علي علي : أسس الجغرافيا المناخية والنباتية ، بيروت ، دار النهضة العربية عام ١٩٧٠ .
- ٤- جودة ، حسين جودة : شبه الجزيرة العربية - دراسة في الجغرافية الإقليمية ، الإسكندرية دار المعرفة الجامعية عام ١٩٨٩ .
- ٥- شرف ، عبد العزيز طريح : الجغرافيا المناخية والنباتية ، الإسكندرية دار الجامعات المصرية عام ١٩٧٨ .
- ٦- شرف ، عبد العزيز طريح : الجغرافيا المناخية والنباتية مع التطبيق على مناخ أفريقيا ومناخ العالم العربي ، الإسكندرية دار المعرفة الجامعية عام ١٩٨٥ .
- ٧- الصحن ، سعد جمال الدين : الاتجاهات العامة للتساقط على الساحل الشمالي لجمهورية مصر العربية، سلسلة دراسات عن الشرق الأوسط ، مركز بحوث الشرق الأوسط ، جامعة عين شمس، القاهرة، العدد ١٥
- ٨- فايد ، يوسف عبد المجيد : جغرافيا المناخ والنبات ، بيروت دار النهضة العربية عام ١٩٧١ .
- ٩- فايد ، يوسف عبد المجيد وآخرون : مناخ مصر ، القاهرة دار النهضة العربية عام ١٩٩٤
- ١٠- محسوب ، محمد صبرى : صحراء مصر الغربية - دراسة في الجغرافيا الطبيعية ، القاهرة عام ١٩٩٢ .
- ١١- عيسى، محمد محمود وإيملى حماده : التنبؤ طويل المدى بأبصار العرش عام ٢٠٠٠ - المؤتمر الخامس لرابطة الأخصائيين الجويين بالهيئة العامة للأرصاد الجوية
- ١٢- عيسى، محمد محمود وطارق زكريا : التنبؤ طويل المدى بأبصار الإسكندرية عام ٢٠٠٠ - المؤتمر الخامس لرابطة الأخصائيين الجويين بالهيئة العامة للأرصاد الجوية
- ١٣- يوسف ، عبد العزيز عبد اللطيف : التباين المناخي بين السواحل المصرية - دراسة جغرافية ، القاهرة ، المجلة الجغرافية العربية تصدر عن الجمعية الجغرافية المصرية ، العدد الثانی والثلاثون ، الجزء الثاني عام ١٩٩٨ .

••

ملحق

الجداول والخرائط

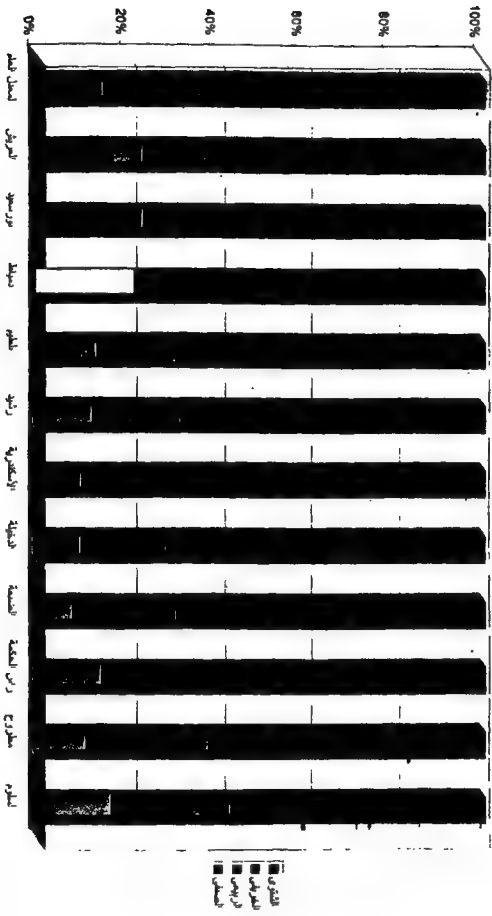
جدول (٢)

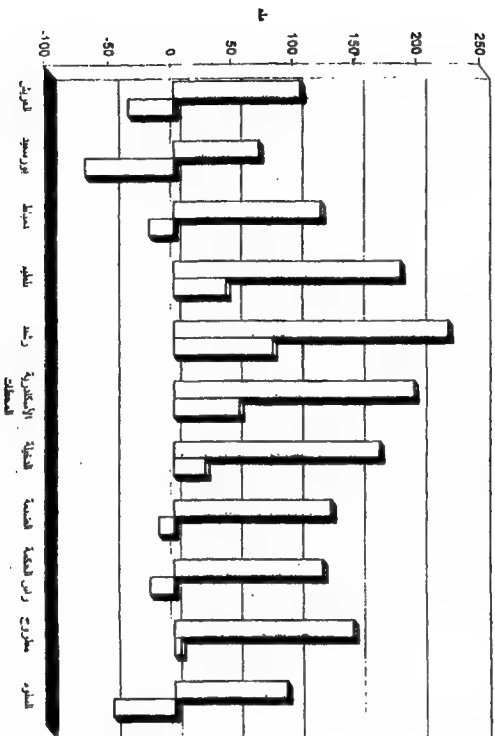
معدلات المطر على محطات الساحل الشمالي لمصر خلال فترة الدراسة *

محطات	السلوم	مطروح	اسكندرية	المنيا	البحيرة	الفيوم	البحري	دمياط	بورسعيد	المنيا	البحري	السلوم
الفيوم	21.8	34.4	30.3	46.7	53.1	66.8	82.9	29.3	13.1	29.8	36.9	المعدل العام للساحل
البحري	23.4	23.4	23.6	27.3	27.2	29.9	28.7	24.3	18.7	24.6	24.6	%
المنيا	12.9	21.8	28.6	23.8	69.8	30.3	32.4	20.7	8.7	17.4	24.8	%
البحري	14.1	14.6	13.1	20.6	14.2	13.6	17.1	12.4	12.4	16.3	15.6	%
السلوم	7.3	11.3	13	8.3	13.4	16.3	19.8	17	10.6	19.3	13.9	%
الفيوم	7.9	7.6	19.7	6.6	8	8.9	9.2	15.4	15	18.2	10.4	%
البحري	5.4	3.6	3.2	1.8	3.3	4.8	6.9	6.6	6.6	5.3	4.8	%
المنيا	6.9	2.4	2.4	1.4	2	3.1	3.5	6.7	7.7	5.1	3.9	%
البحري	1.9	1.7	1.9	0.4	0.2	1.1	1.1	0.9	0.9	0.4	1	%
السلوم	2.1	1.1	1.3	0.2	0.3	0.5	0.9	0.7	1.1	0.3	0.8	%
الفيوم	6.6	0.01	0.6	0.6	0	0	0	0	0.1	0	0.2	%
البحري	6.8	0	0	0	0	0	0	0	0.2	0	0.7	%
السلوم	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	%
البحري	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	%
المنيا	0	0.6	0	0	0	0.2	0	0	0	0	0.07	%
البحري	0	0.93	0	0	0	0.1	0	0	0	0	0.01	%
السلوم	1.6	1.8	5.4	0.5	0.7	0.7	0.9	0.1	0.1	1.7	1.2	%
البحري	1.6	1.1	4.4	0.4	0.4	0.3	0.5	0.1	0.1	2.4	1	%
المنيا	12.1	20	13.9	9.4	7.8	9.8	8.8	7	4	3.7	9.6	%
البحري	13.2	13.4	11.4	7.3	4.6	4.4	4.8	5.8	5.7	3.4	7.2	%
السلوم	11.2	18.3	19.7	23.4	30.1	33.8	28.4	16.7	9.6	10.8	19.8	%
البحري	12.3	12.4	13.7	16.3	18.4	16.2	13.8	12.9	13.6	10.3	13.8	%
المنيا	17.4	33.7	34.7	31.2	49	62.9	39	21.3	16.9	17.6	33.3	%
البحري	18.9	22.9	28.6	24.3	27.1	24	21.1	17.6	22.8	16.9	23	%
السلوم	92.3	147	128.6	167.7	198.6	222.8	184.8	126.8	79.2	104.1	141.4	%
البحري	-49.2	6.8	-19.4	-12.9	28.3	54.1	81.4	43.4	-20.6	-71.2	-37.3	%
المنيا	51.8	89.6	67.6	118.6	135.7	150.4	124.4	71.3	37.9	64.5	90.9	%
البحري	66.2	80.9	68.6	70.7	69.4	67.8	67.3	59	53.6	62	62.9	%
السلوم	14.7	16.6	17.7	10.3	28.6	27.8	26.2	16.8	16.8	14.9	14.9	%
البحري	16.2	11.1	14.6	8.1	10.3	10.8	13.6	21.8	23.8	24	14.9	%
المنيا	24.9	40	35.8	29.8	31.9	39.3	44.3	35.1	22.7	14.4	30.3	%
البحري	27	29	23	19	20.1	19.9	19.1	18.9	21.7	14	21.6	%
السلوم	0.6	0.6	0.6	0.6	0	0	0	0.3	0.1	0.3	0.4	%
البحري	0.6	0.69	0	0.4	0	0.1	0	0.2	0.1	0	0.1	%

* موضحة في جدول ١

شكل (١) المعايير الفنية لكمية المطر

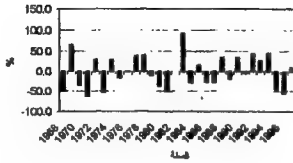




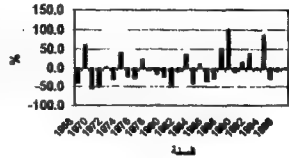
- ☐ معدل كمية المطر السنوي.
- ☐ الفرق بين المعدل أثناء الساحل الشمالي والجنوبي.

شكل (1)
النسب المئوية للتأثير عن المعدل السنوي

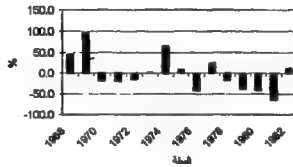
الطرم



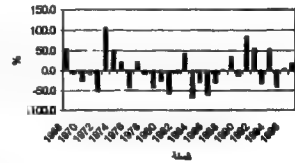
مطرد C



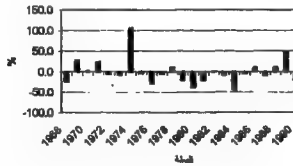
رأس الحكة



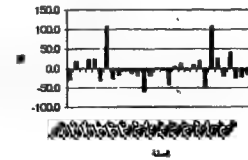
قسيمة



قسيمة

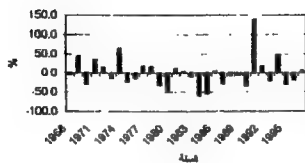


الأكسرية

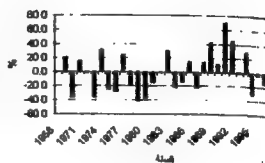


نوع (٥) النسب السنوية للتغير في كمية الهطار عن معدلها السنوي

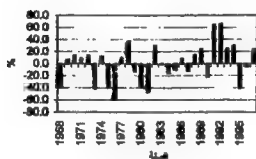
دش



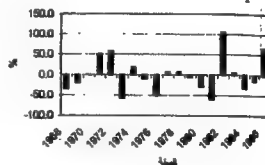
باص



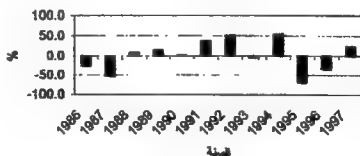
مطار



لورسيه

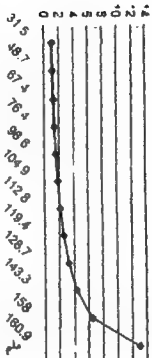


الحريش

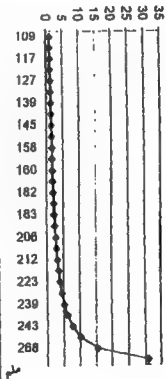


شكل (١٠) تكرارية تقاطع المعطر

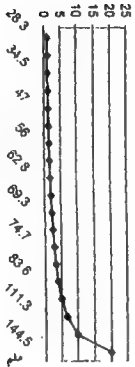
سنة
فترة التراجع الزمنية للمعطر المربوط



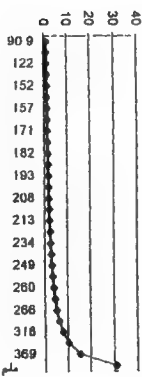
سنة
فترة التراجع الزمنية للمعطر الرئيسي



سنة
فترة التراجع الزمنية للمعطر الموزع

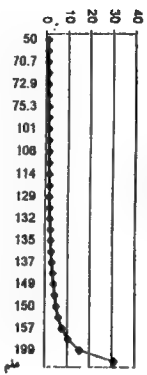


سنة
فترة التراجع الزمنية للمعطر الرئيسي

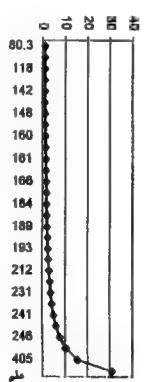


شكل (٦) تكرارية الخطأ المعطى

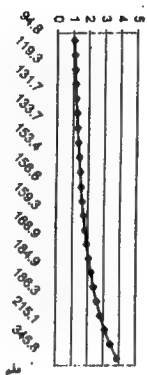
فترة التراجع الزمنية الخطأ المعطى



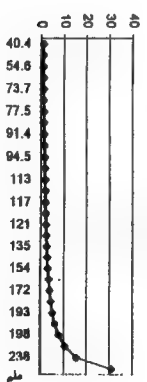
فترة التراجع الزمنية الخطأ الفترة بالأسبوعية



فترة التراجع الزمنية الخطأ الحقيقية

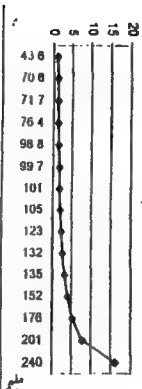


فترة التراجع الزمنية الخطأ الحقيقية

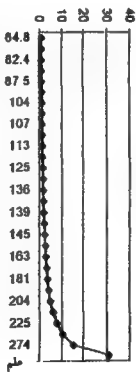


شكل (١-٢) تكرارية مقطع المصير

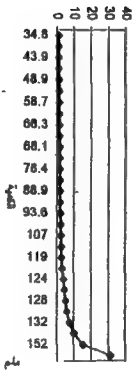
فترة التوزيع التكرارية المقطع رأس الصفحة



فترة التوزيع التكرارية المقطع صدر

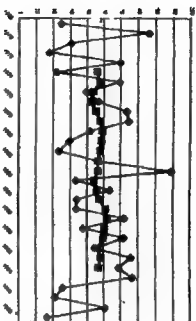


فترة التوزيع التكرارية المقطع السليم



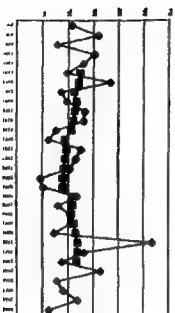
شكل رقم (٧)

الفترة المتبقية للمطر على مستوى



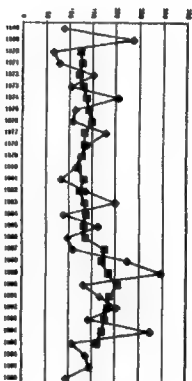
الفترة المتبقية للمطر على مستوى

الفترة المتبقية للمطر على مستوى



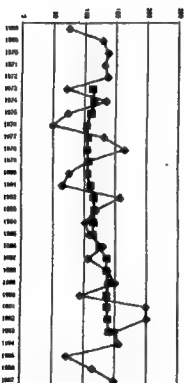
الفترة المتبقية للمطر على مستوى

الفترة المتبقية للمطر على مستوى



الفترة المتبقية للمطر على مستوى

الفترة المتبقية للمطر على مستوى



الفترة المتبقية للمطر على مستوى

مستقبل اللغة العربية والعولمة

د. عاطف نصار *



تقديم :

لا ينفصل الحديث عن العولمة عن الحديث عن اللغة ، وبدء القول في العولمة أنها الحلم للمستحيل الذي راود مفكر الفلاسفة والمفكرين مثل أرسطو عند الإغريق والشاربى عند العرب ، وتوماس مور الإنجليزي عند الغرب . وغيرهم كثير ، إلا أن الفكر الأعظم للمسلمين الاجتماعيين التطبيقيين - أى الواقعيين - على اختلافهم يروى العولمة الحلم للمستحيل، لذلك قالوا بالاجتماعية ، وقال العرب من قبلهم بالإيلافية .

أما أن العولمة هي الحلم للمستحيل ، وأما أن الإيلافية هي الدليل الواقعى الصحى ، وأما أن اللغة هي القاعدة فى الخيرية الإنسانية التى نعب عنها أحيانا بالاجتماعية Socialism ونعب عنها بالإيلافية، لذلك ما تحاول هذه الورقة بحثه وإيضاح جوانبه مع تشخيص عناصر الخطأ فى تلك الدعوى الضالة للضلالة التى يخلعون عليها ألقابا براقة لا تستند إلا على سراب . فهذا أيضا ما نحاول تجليلته فى هذا المقال.

* رئيس جمعية لسان العرب بجمهورية مصر العربية .

مفهوم العولمة :

الحديث عن المفهوم الصحيح للعولمة هو أشبه ما يكون بحديث العميان والفيل . يمكن أن ثلاثة من العميان وقعوا على فيل ضخمة راح كل يتحسس الجزء الذي وقع عليه يصفه كما لو كان قد وصل إلى الحقيقة الكاملة ، فمن تحسس الجسد ولم يصل إلى السنام ظن أنه بصد بيت ضخم لا يترك ارتفاعه ، ومن تحسس الأرجل ظن أنه بصد بقرة عظيمة ضخمة ، ومن تحسس زلومة الفيل ظن بأنه بصد خرطوم ضخم من خرطيسم إطفاء الحريق . هذه هي مشكلة العولمة ، كل يحاول إدراك الحقيقة بشأها ، وهؤلاء ليسوا ثلاثة بل هم عديد من الباحثين وقعوا في سراب رهيب ، فكل برؤية وكل بضلالة ، وكذا لا يدرك الحقيقة الا من هدى إلى أن الأمم قد خلقت شعوبا وقبائل للتعارف والتآلف لا لتكون أمة واحدة . ولهذا فإن القول بالعولمة أبعد ما يكون عن الحقيقة والتحقق ومع ذلك فإن هذا شأنه أيضا شأن اللغات يستحيل على العالم أن يتحول إلى قرية واحدة بلغة واحدة وجنس واحد ولون واحد ، ولكن يمكن لهذا العلم أن يتكون من عدد من الألوان والأجناس واللغات تجمع بينهم تعارفية تقوم على تبادل للمعلومات والمنافع واقتسام الخيرات الطبيعية ، وتقسم الوقت نفسه على التعددية اللغوية التي لا تهدم لغة على حساب لغة ، ولكنها تتوحد تحت نشاط حميد في تناقل المعرفة والمنافع عبر لغات ينقل بعضها من بعض ، وتمازج فيها الهويات دون تناحر أو تصادم.

الصور الواقعية لتحقيق العولمة :

جاءت صور بأحلام العولمة عبر التاريخ بدءا بالإغريق ثم العرب ثم الترك في العصور القديمة والمتوسطة . ثم الغرب في فجر القرن العشرين حتى مغرب القرن العشرين ، ثم نهاية الألف الميلادية الثانية ، وعهدنا الذين نعيشه الآن و بداية الألف الميلادية الثالثة . وهذه الصور تحقيق وإنجاز ولذلك نركز عليها حديثنا عن الاقتراب الصحيح من هذا الحلم من أعظم الصور تحقيقا لهذا المجال عدد الاغريق هو ما عرف بالألعاب الأولمبية ، ويرجع تاريخها الى عام ٧٧٦ ، قبل الميلاد وكانت الألعاب الأولمبية رد فصيل لويلات الحرب والدمار ، فكانت دول الإغريق تقهر بانتصاراتها الحربية وانتشر هذا النشاط فتمل العالم كله ، وهذه أشرف مظاهر العولمة الصحية . وهو تراث يمد للإغريق ، وهو إنجاز ضد التميز والعنصرية ، وصدقة وسلام بين البشر .

وعرف العرب صورة من صور العولمة حوالى القرن السادس الميلادي حيث اجتمع أربعة أخوة من بني عبد مناف هم هاشم وعبد شمس وعبد المطلب ونوفل ، كانوا يسمون بالخمسين فأما هاشم فأخذ حبالا أى عهدا من ملك الروم وأخذ نوفل عهدا من ملك كسرى وأخذ عبد شمس عهدا من الحاشى وأخذ عبد المطلب عهدا من ملوك اليمن ، فكان تجار قريش يختلفون إلى هذه الأمصار فلا يتعرض لهم احد ، وكان تجار هذه الأمصار يرون بقريش فلا يتعرض لهم أحد ، فكانت هذه صورة من

الهيمنة والسيطرة والاحتكار، وهذا هو المفهوم نعم المفهوم لحلم الفلاسفة القدامى في المدينة الفاضلة والعولمة الصحيحة ، وهذه هي القاعدة السليمة لقيمة الأمم المتحدة ووكالاتها المتخصصة ، والتي نرى أن أبرز منجزاتها تحديد إطار قوى للفهم الصحيح والمجاورة الصحيحة ، وذلك بالأخذ باللغة العربية لغة من لغات العولمة إلى جانب أخواتها الخمس الأخرى، الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والروسية .

العولمة هي العصر الحديث :

ثم قام نوع من صور العولمة الحميدة ، ولد عام ١٩٥٨ ، وهو يعرف باسم أوروبا الموحدة ، ويأخذ بحرية التجارة وحرية العمل ، وحرية التنقل ، ويأخذ بالتشاركية بين الأعضاء ، والخيرية الرأسمالية الثالثة ، والخيرية الأفقية التي تمتد إلى دول واتحاد الجوار ، وتنبذ الحروب وتتشتر التعاون والسلام .. وتندرج في التطبيق حتى وصلت مؤخرًا إلى ما يعرف بالعملية الموحدة ، وهو ما عرف في الحضارة العربية بالدinar الموحدين كل الدول العربية كما أخذ أيضا بالحدود المفتوحة للبشر ، والنوافذ المفتوحة لكل العلوم والثقافات ، وخاصة العربية منها . والعلماء المتكاملون للتآزرون علاماتها ومناراتها .

هنا هو مفهوم العولمة ، ذلك الحلم القديم الذي تراوح في التحقيق حتى أفسول القرن العشرين حيث يمر تفكيك اللغات أو الحضارات والثقافات ، وتفكيك المصانع والحفر تحت الأساسات بدعوى العولمة .

العولمة في التجارة بين الدول الكبرى ، والصغرى .. حلمًا عرفه العرب وعرفوه على أرض الواقع .

ثم كانت صورة أخرى من صور العولمة الراقية الصحيحة ذكرًا وتطبيقًا بما عرف باسم طريق الحرير ، وهو أطول طريق عرف على وجه الأرض يبدأ من أسبانيا حتى شنغهاي في الصين مرورًا بجنوب أوروبا إلى وسط أوروبا إلى تركيا ثم إيران وبحار وبتوغل في آسيا حتى الهند ثم الصين ، وهذه عولمة تجارية حضارية لغوية غير مسبوقه .. وقد دعمت هذه العولمة ازدهار اللغات حول هذا الطريق ، وهو ازدهار الجوار اللغوي الذي كان شيمة لعلماء العرب الذين اشتهروا بإتقان العربية وإتقان اللسان والتبيين ودرسًا عظيمًا مستغنا من درس القرآن، وإتقان لغات العصر آنذاك ، وأخصها اليونانية والهندية والفارسية .. وهذا شاهد على علاقة العولمة باللغات ، جوارًا وتماشيًا خيريًا ، لا هيمنة وتفكيكا للغات والعلاقات والمعاملات.

ونقفز سريعًا إلى صور عصرية مضية من صور العولمة بتباشير طيبة لها في أوائل القرن العشرين وبالتحديد عام ١٩١٩ عندما وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها ونشأ ما يعرف بمنظمة العمل الدولية ، ولا أقول بعصبة الأمم . ان منظمة العمل الدولية أول صورة من صور العولمة تعمل بناء على معايير يأخذ بها العالم ، وتجمع في تشكيلها العمال وأصحاب الأعمال والحكومات من أجل حق العمل وحق الحياة وحق الاجتماعية الصحية أمام كل وسائل

العملة في الإنهيار الاقتصادي والغنى :

يمر الفكر الإنساني الراع الذي يؤمن بالخيرية نظاماً بين البشر بدورات متتالية من الإزدهار والانهيار أو الضعف . وهنا منطق الحياة ، ومنطق الحياة أيضاً أن يكون هناك رد فعل يصحح ويعالج ويرعى ويصون . وقد تعرض الفكر الإنسان القائم على الخيرية لنكسة تبلغ أوجها هذه الأيام . وتلك النكسة هي سيطرة القطب الروسي والقطب الأمريكي على العالم . تيه العالم الثالث إلى هذا الخطر فأنشأ ما يعرف بكتلة عدم الإنحياز ، بدأت بمثلث يتكون من مصر والمند وبوغوسلافيا (سابقاً) وهنا قلم الصدام الملحن وغير الملحن ، قامت فيه الولايات المتحدة الأمريكية بالتخطيط والاستدراج والمهم السرى للقواعد والبنى الاقتصادية والاجتماعية والغربية ، فالحار الاتحاد السوفيتي ، وفار مركب الدول الهندية / الباكستانية وجنوب شرق آسيا ، وفار مركب الدول العربية ، وأصبح العالم أحادي القطب ، وهنا برز على الساحة بشلة مصطلح العملة مع مفهوم أخذ ظاهره الرحمة والفلسفة الخيرية ، أما باطنه فهو العذاب ، وبرغم ظاهر التطبيق الاقتصادي من احتكارية وازدياد نسبة الفقر والحاجة وسوء توزيع واستثمار الثروات الطبيعية إلا أن الدول تيلو كالمقهورة المغلوبة على أمرها ، ومع ذلك فإن رد الفعل في الشارع العربي جاء عنيفاً مقاوماً لهذا الإحتياج الاقتصادي بدعوى العملة الملاك الخارسة للتنمية ، في حين أن هذا السلاك المزعوم هو أظف شيطان ظهر عبر التاريخ حتى الآن ، إذ أن آثاره للمرة تمتد إلى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والغربية ، بل وتمتد بكل شراسة إلى كيان الأسرة بدعوى الدفاع

عن حرية المرأة . واختفى المفهوم العربي القلثم على تنشيط واحترام للوثائق وتبادل المنافع والمعارف على أسس من المساواة والتكامل وعدة الاعتناء ، وإقامة العدل والرخاء لإعطر الكون وسلام البشر والانتفاع بالموارد الطبيعية . ولكن أين مستقبل اللغة العربية من هذا كله ، وأين مستقبل اللغات القومية بصفة عامة من سراب هذه العملة ؟ هذا هو السؤال .

مستقبل اللغة العربية في ظل العملة :

يتضح من البحث في وضع اللغة ومستقبلها تحت الظروف الدولية أن مستقبل اللغة ينبغي أن يقوم ببناء على أسس قومية من الداخل لا تتأثر بعوامل خارجية سواء كانت العملة عملية صحية مثل التي قامت وما تزال في ظل التجمع العربي المتوحد سياسياً بالجامعة العربية ومثل التجمعات النوعية الأعرى وأخصبها تجمع الأمم في أمريكا اللاتينية أو عملة مهيمنة احتكارية مثل عملة بداية الألف الميلادية الثالثة . وهذا لا يكون إلا بتخطيط علمي واقتصادي سليم . وإذا أخذنا هذا المفهوم تطبيقياً على اللغة العربية ترى ضرورة التنسيق بين جهات الفعل الرسمية والأهلية واعتماد خطط مستقبلية تجمع الجهود وتعمل على رعايتها وصيانتها . عندئذ نكون قد بنينا حصناً قوياً ضد عمليات التسلل اللغوي غير الصحي من الخارج وفرنسا الظروف الصحية التي تضمن الرعاية والنمو والصيانة من الداخل وتساعد في نفس الوقت على وجود كوادر متخصصة في عمليات تعريب العلوم والترجمة والنقل من وإلى اللغة العربية عبر المؤسسات الدولية والإقليمية والعامه .

تفاعلات ثقافة العولمة

أمثلة من رواية عربية

(١) بين الثقافة العالمية وثقافة العولمة :

د . أحمد صليبي الدجاني *



اختار المجلس الأعلى للثقافة لمؤتمره السنوى - الذى انعقد فى ربيع ١٩٩٨ - مسألة الهوية الثقافية والعولمة لتكون موضوع البحث. وأوضح فى دعوته أن تنظيمه هذا المؤتمر «يجب» استجابة لحاجة واقعا الثقافى، وما يتطلبه من تنشيط علاقات الحوار وتعميق مجراها ، كما أوضح أن تحديد الموضوع ، نابع من سعى المجلس الدائب لسبر الإشكالات التى نتجت عن التغيرات الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة، سواء على المستوى الدولى أو المستوى الإقليمى، والأثار المترتبة عليها فى المجالات المعرفية والثقافية، خاصة فيما يتعلق بالثقافة العربية ومكوناتها المتنوعة . واقتراح المجلس عددا من المحاور مدارا لبعوث المؤتمر، وفسح المجال أمام المشاركين لاقتراح محاور أخرى

العولمة. وهو رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم. وهكذا أقبلت على الحيش مع الفكر والأدب. وكنت حين استجبت لدعوة للمجلس الكريمة، ذكرت فى ردى أن من الموضوعات التى تلح عليّ فى هذه الفسرة موضوع «الأدب والعولمة»، وأشارت إلى قصة

استقر رأيي بعد نظر، تضمن مراجعة ما كتبه عن العولمة فى العامين الماضيين، على أن اتناول موضوع «تفاعلات ثقافة العولمة». ورايت أن أختار أمثلة على هذه التفاعلات من عمل أدبي روايت صدر قبل عام فى ٣ / ١٩٩٧م، وجدته منبها بسير أضوار ظلمة

* ناقد أدبي ، وعضو مجمع اللغة العربية / القاهرة.

الدوس هكسلى «عالم جديد شجاع» التى صدرت فى النصف الأول من القرن العشرين، نابعك عن أعمال كثيرة فى إطار الخيال العلمى والهنسة الوراثية. وياشرت متابعة تأملاتى فى موضوع العولمة.

حين استقر رأيى - بعد نظر وتفكر - على الحديث فى تفاعلات ثقافة العولمة، سألت نفسى: ما المقصود بثقافة العولمة؟ وأنا من مدرسة تحيد المصطلحات، كما لا أفأأكرر: إن مفهوم العولمة مرتبط بالعالم كله، ومفهوم الثقافة متصل بالمجتمع لكونها مجموع عناصر الحياة وأشكالها ومظاهرها فيه، وقد قدر أحد اللعنين وجود ثلاثة آلاف ثقافة فى الاجتماع الإنسانى، وفق ما ذكر هارى شايبو فى كتابة نظرات فى الثقافة الذى صدر فى الخمسينات. فهل نشهد اليوم فى هائلنا المعاصر بروز ثقافة يمكن وصفها بأنها عالمية إلى جانب ثقافات للمجتمعات؟ إن ثورة الاتصال المتصاعدة فى القرن العشرين الميلادى مكنت من ذلك بصورة لم يعرفها الإنسان قبلاً. وإذا كانت الثقافة هى السلوك المكسب فى أسرة أو مجتمع، وتتضمن الأساليب والطرد المألوفة والأفكار والقيم التى يتمسك بها الناس ويؤثرونها على غيرها ويتصرفون على هئلا، فهل يكون اتصال الأفراد والمجتمعات فى عالمنا قد أوجد ثقافة «عالية» يحملها أفراد مثقفون نهلو من معين ثقافات كثيرة؟

تطمئن النفس إلى الإجابة عن هذا السؤال بالإيجاب. ويتداعى إلى الحاطر أن تاريخ الحضارات حفظ لنا ذكر أفراد متميزين حرصوا على التعرف على ثقافات مجتمعات أخرى من خلال الرحلة أو قراءة الأخبار، وقدموا أمثلة على تفاعل الثقافات والحضارات، ومن هؤلاء هيرودوت وابن بطوطة والعديدون من المثقفين فى مختلف الدوائر الحضارية. وقد كان أولئك مشقفين «عالمين» بالقياس النسبى لعالم الذى عرفوه. وأبرز رمز أدبى لهم طرحه حضارتنا العربية الإسلامية هو «سندباد» والجديد فى عصرنا هو: اتساع دائرة هؤلاء بفعل ثورة الاتصال.

سؤال آخر يبرز أمامى هو «إذا اطماننا إلى وجود ثقافة عالمية، فهل هذه هى ثقافة العولمة؟» وأجبنى أسرع إلى الإجابة «بلا». لأن العالمية - كما أوضنا فى بحوث سابقة - تختلف عن «العولمة» فى نقطة جوهرية، هى أن الأخرى تفيد من صيغتها بوجود «فاعل يفعل»، محاولاً فرض واقع، بينما الأولى تتم بتلقائية فى جو من الرضا.

هذا يقودنا إلى استحضار ظاهرة العولمة. وكنت فى بحثى لأكاديمية المملكة المغربية فى دورتها الأولى لعام ١٩٩٧، بعنوان «تأملات فى العولمة والهوية - نحو تعاون حضارى فى عصر العولمة»، أوردت وصف التقرير الأسمى «جوارنا الكونى» لهذه الظاهرة عام ١٩٩٤

البشر وثقافتهم في المجتمعات كافة .

إن محاولة التنميط هذه تستهدف إخضاع سلوك الأفراد في مختلف المجتمعات وثقافتهم لمركزية نظام المفاهيم والقيم والأنماط السلوكية السائدة في الغرب، في ظل النظام الرأسمالي، بغية الإقبال على الاستهلاك للمنتجات الغربية، وتحقيق انتصار ناجز نهائي مزعوم للرأسمالية، يجعل المواطن في أية بقعة من كوكبنا «يلبس الجيز»، ويأكل «ماكدونالدز»، ويشرب الكولا، ويشاهد....، ويرقص على أنغام موسيقى الروك». وقد أفاض محمود هيد الفضيل في شرح محاولة التنميط هذه في بحثه «حقوق الإنسان الاقتصادية».

نعم إن عالمنا يشهد في عصر العولمة محاولة «التنميط» هذه التي تجرى بعملية «تشقيف» من نوع خاص «مبرمج» - إذا استخدمنا المصطلح الحاسبي، يستهدف تعميم «ثقافة» عولمة .

هناك إذا اليوم في عالمنا «ثقافة عولمة» هي غير «الثقافة العالمية» فالثقافة العالمية هي ثمرة طيبة للتعرف على ثقافات كثيرة وتمثل أفضل ما لديها، بينما ثقافة العولمة هي ثمرة تعريف من خلال التشقيف يعتمد الفرض ويستهدف التنميط وفق «برمجة» معينة تضعها قوى اقتصادية وفق رؤيتها ومصالحها. والثقافة العالمية تعيش مع الثقافات المحلية الوطنية وتقتنى بها وبالهويات الحضارية، وتتكامل مع

«التي هي تحرك متسارع نحو عالمية متكاملة جزءه إلغاء القيود والتنظيمية والتفاعل مع التغيرات المتسارعة في تقنية الاتصالات والحاسب». كما أوضحت أنها «بدأت» بتحول في النشاط الاقتصادي العالمي اقترن به عديد من الأنشطة الأخرى التي لا يتسم بعضها بطابع حميد، مثل «تهارة المخدرات والإرهاب ونقل المواد النووية»، وما لبثت الأنماط المتغيرة للنشاط الاقتصادي أن أسفرت عن بروز أقطاب جديدة في أوروبا وآسيا، وبرزت صور لتعاون دولي صحي، وباتت حدود الدول أكثر مسامية عمما، كما واجهت الدول ضغوط العولمة وطرحت المفهوم الشامل لهذه العولمة الذي تتداخل فيها أمور الاقتصاد والثقافة والسياسة والاجتماع والسلوك، ويكون الانتماء فيها للعالم عبر الحدود السياسية الدولية، وتحدث فيها تحولات على مختلف الصعد في حياتنا، يسهم في صنعها ظهور فعاليات جديدة هي الشركات متعددة الجنسيات.. وتبرز بفعلها قضايا لها صفة العالمية.. وتشور تساؤلات حول دور الدولة ودور الجماعات الأهلية ودور منظمات متعددة الجنسيات في معالجتها. وقد وصفت عصرنا بأنه «عصر العولمة»، وقتت أمام تداعيات الظاهرة على مختلف الصعد، وبخاصة الصعيد الثقافي الذي يشغل بال أهل الرأي في مختلف المجتمعات من ما يرونه من محاولات فري الهيمنة الاقتصادية «تنميط» سلوكيات

كل من هذه الثقافات، بينما ثقافة العولمة تحاول أن تحمل محل الثقافة المحلية الوطنية واستلاب الهوية الحضارية ومسح الخصوصية الثقافية .

إن عملية التثقيف العولمة جارية اليوم على قدم وساق ويشكل مكثف في مختلف أرجاء المعمورة، واضحة نصب العين تعميم ثقافة العولمة. وهي تحدث تفاعلات قوية في ثقافات مختلف للمجتمعات على صعيد الفرد والمجتمع، هي بمجموعها تفاعلات ثقافة العولمة. ودراسة هذه التفاعلات تقتضي النظر في القائمون بعملية التثقيف هذه ومنطلقهم فيها وأهدافهم منها ووسائلها ومضمونها .

القائمون بهذه العملية هي تلك الفعاليات الجديدة الشركات متعددة «الجنسيات» التي تتسم بالوضخامة وتنوع الأنشطة والانتشار الجغرافي، والاعتماد على المدخرات العالية وتميئة الكفاءات من مختلف الجنسيات. وقد فصل الحديث عنها إسماعيل صبري عبد الله في بحثه الكوكبية، وتناولتها عدة كتب، وتوقف هنا أمام مراكز هذه الفعاليات، فنجد أن ثلثها في الولايات المتحدة وكندا، وثلثها الآخر في أوروبا الغربية، وثلثها الثالث في الشرق الأقصى وبقيتها عالمنا. وأذكر أن الرقم الذي طرح لعددنا في ندوة «العرب والعولمة» التي عقدنا مركز دراسات الوحدة العربية في ١٢ / ١٩٩٧ ييسرورت، قسارب الآلاف

والأربعمائة. وواضح أن ثقلا خاصا لأمريكا في هذه الفعاليات، ومن ثم لحكومة الولايات المتحدة الأمريكية، ومعها أوروبا الغربية، في دائره الحضارة الغربية. كما نتوقف أمام الكفاءات التي تجري تعبشتها من مختلف الجنسيات، لأنها العنصر البشري في التفاعل الحضاري، فنجد أنها وإن جاءت من اتجاه عالمنا للمختلفة إلا أنها تعلمت في الغالب في مؤسسات تربية لها صلتها بتلك الفعاليات وتنتمي لحضارة الغرب، ثم تلقت تدريبها وفق برنامج محدد غربي تقضه الشركات المستخدمة

المطلق الأولى لعملية التثقيف هذه اقتصادي شأن أهدافها. وهو يستند إلى رؤية كونية للإنسان وللعلم، تتصل بما يعرف بالغرب بالحداثة، التي هي جماع نزوعات أربع الفردية والعلمية والعلمانية والعقلانية. وقد عني بشرحها مفكرون عتوا بعلم تاريخ الأفكار، من أمثال برنتون وياومر، وركي نجيب محمود وقسطنطين زريق. وتحكم هذه الرؤية مفاهيم الثورات الفكرية الأربع، التي شهدها الغرب، الداروينية والماركسية والفرويدية ونسبة آينشتين، بما فيها من تطور واقتصاد وتوابع نفسية ومعياري نسبي. ويبرز فيها تعجيد القوة وعظمة الإنسان وتلبية رغبته، والإيمان المطلق بالعلم. وشوبها جنوح إلى المغالاة يتناسى الضوابط أحيانا، وقد يقع

مؤخراً في سلسلة عالم المعرفة يشرح آفاق عصر الاتصال الذي نعيشه .

إن مضمون ثقافة العولة محكوم بمنطلقاتها وبأهدافها الاقتصادية وتلبية نوازع شهوات وترفيه. وهو من أجل ذلك يتم بالمباشرة والبعيد عن العمق، ويركز على الإثارة والزخرف والاستهلاك.

(٢) تفاعلات تلقيف العولة و " شرف " :

لثقافة العولة، كما وضع لنا، تفاعلات قوية في ثقافات مختلف المجتمعات على صعيد الفرد والمجتمع. فما هي أبرز هذه التفاعلات؟ وكيف السبل إلى توجيهها لتسهم إيجابياً في تحقيق «التعاون بين الحضارات في عصر العولة». وهو الشعار الذي قدمناه في أكاديمية المملكة المغربية في دورة ربيع ١٩٩٧ حول «العولة والهوية».

تفاعل الحضارات يتم، كما بين علماء تاريخها، وفق سنن شرحها كاتب هذا البحث في كتبه، وآخرها «تفاعلات حضارية وأفكار للنهوض». وموجز القول فيها أن الحضارات تتواصل وتتفاعل عبر وسائل من بينها انتقال الأشخاص في زمن السلم، والغزوات في زمن الحرب، وأن هذا التواصل يكون مزدحراً في جو الرضا الذي يتم به زمن السلم، وأن التأثير في إطار هذا التفاعل يسرى عادة من الحضارة الأرقى إلى الحضارة الأخرى، وأن

في مهابى النظرة العنصرية أحياناً، كما حدث في «الاستعمار الغربي» وفي مشروع المجين البشرى الذي شهد طرح برنامج «الوجينا» أواخر القرن التاسع عشر بزعم تحسين النوع البشرى. وكانت ندوة أكاديمية للملكة المغربية في دورتها الثانية لعام ١٩٩٧ قد ناقشت موضوع حقوق الإنسان والمناولات الجينية، واسباباً منها في تحديد ضوابط استخدام علم الموروثات. وقد كشفت المناقشات عن كيفية استخدام العلم للربح الاقتصادي، وتحكم عالم الكسب هذا أحياناً بحيث يطفى على الضوابط الأخلاقى لهذا الاستخدام. ويحفل كتاب «الشفرة الوراثية للإنسان» الذي حرره «كينس رهود» وترجمه أحمد مستجير بأمثلة كثيرة على ذلك، عرضنا لبعضها في بحثنا «حقوق الإنسان والهلمة الوراثية». ولقد أن «العولة» تعنى بهذا الحقل، وتوظف «ثقافتها» لترويج استثماراتها الاقتصادية فيه .

لقد اعتمدت العولة في تعميم ثقافتها على أحدث وسائل الاتصال، بخاصة التلفزة والسينما والحاسب والشبكة المتداخلة. وللصورة المرئية المسموعة في هذه الوسائل جاذبيتها التي يجرى توظيفها إعلامياً شاملة وظيفة إخبارية، وأخرى تشرح وتقرر، وثالثة ترفيهية، ورابعة نسوية. وما نحن نرى كيف تسخر العولة «المعلوماتية» في خدمتها. وكتاب «بيل جيسس» طريق المستقبل الذي صدر

ومضاعفاتها فمؤلة الاقتصاد بما تتضمنه من إصرار على فتح أسواق جديدة تساعد على تفكيك نظام الانتاج، ونفري بالاستثمار خارج الحدود، الأمر الذى يؤدى إلى ارباد نسبة البطالة فى الدول الصناعية، تماما كما يؤدى إلى انتشار الفقر فى الدول الأخرى وهذا بدوره إلى تداعيات على الصعيد الثقافى الذى تستهدفه أصلا ثقافة المؤلة بتقيفها. وقد أشار تقرير اللجنة الدولية للمنية بالترية للقرن العشرين، المعروف بتقرير ديلور، وعنوانه «التعليم: الكثر المكنون» إلى ما تبه ثقافة المؤلة من «توتر بين العالى والمحل». ونبه هذا التقرير الذى صدر عام ١٩٩٣ إلى أن المؤلة تحمل معها «خطر اخذ من التنوع الثرى بين الأفراد والثقافات والتقاليد». والحن أن تأثيرات التقيف بثقافة المؤلة تظهر جلية على التربية والتعليم فى المجتمعات، وعلى ما يوجه لأفراد هذه المجتمعات من أعلام، وعلى ألتتهم .

أصل بعد هذا الحديث الذى بحث فى ثقافة المؤلة وفى تضاعفاتها، إلى النظر فى رواية «شرف» للأديب الروائى صنع السله إبراهيم التى برزت المؤلة بطلا رئيسيا فيها، بنية استحضار أمثلة منها على ما توصل إليه البحث من أفكار

لقد سبقت الإشارة إلى العلاقة الوثيقة بين الفكر والأدب. ومعلوم أن للأدب مكانة فى

منجزات الحضارة المادية أسرع انتقالا من الأفكار والمعتقدات، وأن تفاعلا بين الحضارة وراثتها فى تواصل زمانى يقترن بتفاعلهما مع حضارة أخرى فى تواصل مكانى. وتبرز فى أوساط الحضارة الأضعف ثلاث مواقف، انكماش وانغماس وكلاهما رد فعل، واستجابة فاعلة تنسب إلى الفعل، ويلاحظ انتقال الشخصوس بين هذه المواقف الثلاث فى رحلة العمر

إن ثقافة المؤلة تخاطب الفرد من كل الأجيال، كما تخاطب للمجتمع كله بأفراده وهى تركز على جيل الحداثة فى سن التفتح الأول بإعلامها المكثف المزخرف لتجعله انغماسيا، قاصدة «برمجة» الفرد منه ليكون نمط استهلاكه موافقاً «اقتصاديا»، ولحثة على الاستهلاك. ويحرص القائمون بالمؤلة على تقديم ثقافة للمجتمع تجعله منبهراً بها ويزخرها، بحيث يقبل عليه استملاء لقبول برمجة أفراده، وتبنى قيم تلك الثقافة. كما يحرصون على «اختيار» أفراد من مختلف المجتمعات، ليعملوا فى شركاتهم عابرة الاقطار والقارات، ويزودونهم بهذه الثقافة من خلال برامج تثقيفية خاصة، كى يقوموا بمهامهم، ومنها تثقيف للمجتمعات والأفراد بثقافة المؤلة، وليضمنوا ولاء هم فكريا الذى ترسيه مادي الرواتب والخصومات العالية. واضح أن للمؤلة شأن كل الظواهر تداعياتها

حين قرأت «شرف» في مطلع خريف عام ١٩٩٧ للميلادى. كنت الجهد البحثى الذى بذله مؤلفها بين يدي كتابتها والقيمتها تتناول ظاهرة العولمة فيما تناولته من ظواهر. موظفة في هذا التناول العلم والفن : علم الساحت الجساد، وفن الرواى اسو هو ب وسدت لى مرجعا هاما لن يبحث في هذه الظاهرة. في وقت كنت فيه قد صرفت وقتا في دراسة العولمة. ولم أفتأ عند الفراغ من قراءة الرواية حين وجدت المؤلف قد أورد أسماء عدد من الكتب العلمية التى استفاد منها في ملحق «شكر واجب»

لقد كتب صنع الله إبراهيم «شرف» في منتصف عقد التسعينات، وفي وقت كانت ظاهرة العولمة فيه قد برزت بوضوح وجلاء في حياة كوكبنا الأرضى. مثيرة تساؤلات ومسبة قلقا وجاءت «الرواية» عملا أدبيا عظيما يساعد على صنع الاستجابة لتحدى العولمة وطرح إجابات صحيحة على التساؤلات وتوظيف القلق إيجابيا في فعل مستجيب

هل قصد مؤلف شرف أن يخصص رواية لظاهرة العولمة؟ سألت نفسى حين مرحت من قراءة الرواية وتداعى إلى خاطرى أنه عرص في روايات سابقة لأعرض ظاهرة العولمة وهى لم تبرز بعد بوضوح. وقفز إلى ذهنى غلاف رواية «اللجنة» الذى تتوسطه صورة وجاجة الكوكاكولا وحين ذكرت لصنع الله إبراهيم

علم تاريخ الأفكار الذى يعتمد واحد من مصادره. كما شرحت في كتابي «تجديد الفكر» استجابة لتحديات العصر» وتذكر ما كان للرواية الأدبية من دور في إشاعة أفكار في مختلف المجتمعات، مثل بعضها ثورة فكرية. وكانت بمثابة تمهيد لتنجس أحداث وتنداعى إلى الخاطر. أمثلة على ذلك، روايات كثيرة منها «كوح العم توم» و «السؤساء» و «عالم جديد شجاع» و «ميرامار» كما ادهرت منذ القرن التاسع عشر الميلادى روايات الخيال العلمى في أوروبا، ورائدتها جول. فيرير الفرنسى، استمرارا لما حفلت به ألف ليلة وليلة من خيال علمى، ولغت أد الرواية المعاصرة شهدت عناية خاصة من بعض الروائيين بالبحث العلمى الذى يعتمد منهجه وطرافة بين يدي كتابة رواياتهم

إن أدينا العبرى «صنع الله إبراهيم» هو واحد من هؤلاء. وأذكر أنى حين قرأت روايته «اللجنة» لفنتنى هذه العناية وقد رأيتها في روايته «بيروت بيروت» التى تضمنت مقتطفات صحفية مختارة بعناية لترسم صورة الواقع الذى تجرى فيه الأحداث كما رأيتها في روايته «ذات» التى طاب لى بعد أن قرأتها مجتمعة. أن أقر فصلها التى تحمل أرقاما فردية، ثم تلك التى تحمل أرقاما زوجية. لاتباع خط رسم صورة الواقع ثم خط رواية أحداثها ورأيتها أخيرا في رواية «شرف»

الأشياء المادية فيه ومستوى الأفكار. ولقد أبدع مؤلف الرواية في كتابة مدخلها الذي ضمنه جوهر موضوعها. والحق أن ظاهرة العولمة وما يوافقها من تفاعلات تسجل بوضوح في الصفحات الأربع عشرة الأولى بحيث يجد قارئ الرواية نفسه وهو يقرأها متمعنا في كل كلمة وصورة ورمز. ولكن ظاهرة تشييف المولة الذي تعرض له «شرف» منذ ولادته عام ١٩٧٤، جعله متعلقا بكونتى ومتجات «مولية» أخرى. ودعته إلى أن يخلق رأسه على «المودة الإنجليزية». والراوى يشير بأسلوبه الطريف إلى أن «الحذاء صارت رائحته لا تطلق ولبت مقدمته» وكان أخضر اللون، ولكن صاحبه «مقبل على المرحلة السوداء، التى وضع أسسها برأس خلق على المودة الإنجليزية مع مقدمة مقلقة».

لقد حرص الراوى على أن يذكر بين قوسين أن شرف ولد سنة ١٩٧٤، وهى السنة التى شهدت بدء «الانفتاح» فى مصر موطنه. وهذا الانفتاح فتح الباب واسعا أمام دخول المولة. وهكذا تعرف أن شرف كان فى الحادية والعشرين من عمره حين وقعت أحداث الرواية ومع كل فقرة جديدة فى هذا اللدخل نزداد ترمفاً على تشييف العولمة وأثره وعلى حقائق متصل بها. فواجهة المحل الذى وقف أمامه شرف فى وسط المدينة، حافلة بأصناف من الألفية المستوردة من «اسكوت»

فى محادثة هائفة أحياه فيها على عمله، هذا السؤال، بدا لى من تعليق للرمز أنه كتب رواية عن عصر يعيشه، وأن الراوى يستشرف بمصيرة رواقه اليمامة المستقبل قبل وقوع أحداثه.

بين يدى ذكر أسئلة من الرواية على ما توصل إليه بحثنا من أفكار، أجد من المناسب الإشارة إلى «الرمز» فى أدب الرواية، ودوره فى تجسيد الأفكار. ذلك أن متعة الرواية وقائدتها تتضاعف مرات إلى حين يتبه قارئها إلى ما فيها من رموز، ويبدأ جهداً فى الغوص لسبر أغوار هذه الرموز. وهذا ما نراه بوضوح فى روايات نجيب محفوظ. ومثله يحدث عند مشاهدة بعض الأفلام السينمائية المتنازة. وأذكر ما حفل به فيلم «فوريست جمب» من رموز، والمتعة والفائدة اللتين حظينا بهما فى جلسة أسرية ونحن نحلل هذه الرموز. والوقوف أمام الرموز فى العمل الأدبى، رواية ومسرحية وشعرا، هو حق للقارئ، وواجب على الناقد. ذلك أن المبدع قد لا يكون بالضرورة قاصداً «الرمز» وليس عليه من ثم أن يشرحه.

تحفل رواية «شرف» بأسئلة كثيرة على تشييف العولمة وثقافتها، والوسائل المتمثلة فى هذا التشييف، وتأثيره على من يتلقاه، وفى سن الحداثة بخاصة، وعلى ما ينجم عنه من تداعيات، وما يبرز من فارق بين مستوى

حضارية وفقاً لسن التفاعل الحضارى.

(٢) شرف فى مواجهة الموهلة :

يبدع الروائى صنع الله إبراهيم، وهو يعرض فى مستهل روايته «شرف» آثار تنقيف الموهلة على كل من الفرد والمجتمع. ويلفتنا أن هذا التنقيف يعتمد «الزخرف» بكل ما فيه من قوة جذب. ولذا فإن «شرف» يختار من بين «الأوبشتر» - أى الخيارات - التى فكر فيها وهو فى وسط المدينة أن يسقى فى خضم «الزخرف» ولا يعود إلى البيت الفقير البائس الذى بالكاد يستطيع ربّه براتبه المتواضع أن يفى بمتطلبات أسرة شبيب أولادها. ويحرص الروائى على أن يضع القارئ فى صورة وضع هذه الأسرة التى هى النموذج لقطاع واسع من الأسر فى عصر الموهلة، فدخلها الشهرى المضمون أقل من نصف نفقاتها الفعلية، وهذا يتطلب استبعاد بعض «الآيتمز» من بنود الميزانية. وبأسلوبه الساخر يعرفنا الروائى أنه فى آخر مرة تم شطب بند الجريدة اليومية على أساس أنها لا تقدم غير مادتين : الكوارث وخطب الرئيس، وهى مواد يقدمها التلفزيون بالتفصيل والألوان.

يا لوفرة الأشياء التى ترد فى تنقيف الموهلة الاستهلاكى. وشرف يعرفها جسيماً عن ظهر غيب ويحفظ أسماءها. وما هو فى طريقه يمر بواجهة محل فيه قمصان «فان هاوزن» و«سيلفانو» و«فتياكو» و«بيسر كاردان» و

إلى «ايدىاس» مروراً ب«نايك». و«الأسمار فلكية». وسكان القاهرة تدافقوا على شوارع وسط المدينة و«طلعت حرب» بالذات وإلى نقاط تجمع أمام المحلات والسینما والمسارح.

فى أول الجسولة هذه، كانت رأس شرف تفكر فيما سوف يعمل. ويقول الروائى «كانت الأوبشتر أمامه كالآتى : دخول السينما، وبالتحديد فيلم تسيل فيه دماء كافية طاملاً أن الأفلام الأخرى ذات الد «صور» غير متاحة بفضل الرقابة التى تتولاها سيدة فاضلة وصارمة فى آن، أو شراء علبة سجائر «مارلبورو»، أو شراء ساندوتش وكوب من الكولا وسيجارتين من «كليوباترة» التى يكره مذاقها أو العودة إلى البيت.....» وقف أمام كلمة أو بشرى الإنجليزية ومعناها «خيارات» متأملين فى شيوعها وشيوع أمثالها بفعل تنقيف الموهلة، وعبر الإعلانات التلفزيونية بخاصة. منا نقف أمام ما تضمته هذه الخيارات من إنتاج عولمى، سجائر مارلبورو وكوب الكولا وشريط سينمائى عنيف تسمح به الرقابة تحتفظ على قرينه ذى «الصور»!!

هكذا ترسم لنا رواية «شرف» فى صفحاتها الأولى صورتين صورة شاب بلغ سن الرشد القانونى نشأ فى ظل الموهلة، وتعرض لتنقيفها له بشقاتها المولية. ويتشوق قارئ الرواية ليمضى مع شرف فى طريقه، ويتعرف على ما ينبج من هذه الثقافة من تفاعلات

الأشياء المادية في تفاعل الحضارات، هي التي تنتقل أولاً بين حضارتين. وتتكيف العولمة يركز على هدف أن يتعلق الناس بهذه الأشياء المادية التي ينتجها ويسوقها العوليون. ولكن لا يلبث الأشخاص أن يتقبلوا ومهم الأفكار والقيم التي لا تنتقل بسهولة عادة، ويحدث حين تنتقل صراع بينها وأفكار المجتمع الآخر وقيمها.

حين واصل شرف السير وسط زخرف منتجات العولمة المادية، مقترباً «من المصير الذي يرمج له»، جاء لقاءه «بجون»، «حين سمع من يوجه إليه الحديث باللغة الإنجليزية». وقد استلار فوجد نفسه أمام رجل أجنبي، طويل القامة عريض الصدر أشقر شعر الرأس والحاجبين والشارب، يرتدى قميص الأحلام، قصير الكمين أسود اللون، وتسدلى من عنقه سلسلة ذهبية». ويعرض «جون» على شرف بطاقة سينمائية رادت معه لأن الشاب الذي دعاه ليصاحبه في دخول السينما لم يحضر. ويصف الراوى رد فعل شرف الذي كان «ككل الأجيال الجديدة من المصريين يجيد اللغة الإنجليزية أكثر حتى من العربية، ولكن ذاكرته لم تسغه بمفرداتها قتلتم في محاولة الإجابة إلى أن تمكن أخيراً من أن يقول : شكراً لا أحتاج إليها». كما يصف الراوى إصرار جون الذي هو «ككل الأجانب الشرقي في مصر، لم يكن صاحبنا محتاداً أن يرفض له طلب». يلفتنا

«سونيتي» السبور. ولكنه يتفاضى عنها ويتوقف برهة أمام قميص «الفياس» ليجمع بينه وينظرون جيتز «الجارل»، مع اكسوار ساعة سواتش وسلسلة ذهبية للعتق وانسيال ذهبي للمعصم. ولكنه لم يعثر «بين النظارات الشمسية من «ستينج» و «بوليس» حتى «ريان» على النظارة المستديرة المذهبة الإطار بالعدستين السوداوين التي ارتداها سلفستر ستالوني في آخر أفلامه».

لقد قصد الراوى أن يعرفنا بثقافة شرف العولمة، التي تتضمن عدا الملابس وتوابعها، السيارات بماركاتها المختلفة: الشعبية منها مثل الفيات، والكلاسيكية مثل المرسيديس. كما قصد أن يرسم لنا بجمل قصيرة صورة مجتمع متأثر بالعولمة. وما أغنى وأدق ما يرسمه. السيارة المارة جولف التي تصاعد منها موسيقى صاخبة وتقودها فتاة تطاير شعرها تلبس زياً يكشف عن ساعدٍ عارٍ حتى الكتف .. السانديتان اللتان تلبسان أزياء عولية تمهل أنظار الشباب في الشارع مشدودة إلى ما يبرز... صور إعلانات السينما بأجسام مملوها وفره اللحم المثلثة عربية مشهورة والممثل أجنبي من أبطال كمال الأجسام. وتعالى تعليقات الراوى السريعة القصيرة التي تعطي فكرة عن حال المجتمع، مثل قوله «وعلى أية حال فقد نلححت الفتاتان فيما فشلت في تحقيقه كافة الأحزاب السياسية في مصر».

هذا الإصرار وما يرمز إليه، وذكر مسمر هنا ينصرف إلى أية دولة تستهملها ثقافة العولمة

المحاور الذي دار بين جون وشرف على باب السينما يعطينا فكرة عن كيفية بدء تفاعل الشخص والافتكار. وتابع من ثم ما حدث من تفاعل أثناء عرض الفيلم، ثم بعد الخروج من السينما. ولا يسع المقام لإيراد ما جاء في الرواية، وهو حافل بإشارات ورموز وحركات لها دلالاتها الموحية، فنكتفي هنا بالتنبؤ بما كشف عنه التفاعل من تأثير تثقيف العولمة على شرف. فهو معجب إلى حد الانبهار بجون، سعيد أن يرافقه بسيارة الأجرة إلى منزل جون بالمزمالك بعد أن قبل دعوته، حريص على أن يكون دليله وأن يشير إلى نادي الجزيرة قائلاً «الأعضاء هنا بالآلاف» ثم أضاف بزهو : الاشتراك بالدولار». وننوه أيضاً بوصف الراوى لشقة جون، وما تحفل به من «خسوف» في الاثاث واللوحات والادوات، وما قدمه جون لضيفه «سجاجة ملفومة» يوضع فيها الحشيش و«كادبوري» شكولاته وويسكي «جون ووك». كما ننوه بما أورده الراوى من حديث شرف عن نفسه وأسرته الحافل بالخيال يصنعه تثقيف العولمة. ثم ما طرأ عليه من تحول حين دار الحوار حول سلسلة المتقن الذبعية، فيكي مترفاً بحقيقة وضعه للمادى الصعب وبأنه كان يكتب.

وما أسرع أن تتالى الأحداث في إطار هذا

التفاعل، بفعل تداعياته. فجون يحوك الحديث إلى «الرغبة» فيذكر شرف حبيبته بنت الجيران ويسارع جون إلى نقل الحديث إلى «الشهوة» موظفاً ما لديه من «تثقيف» للمجلات المكشوفة التي لديه، ومستهدفاً «اغتناب» شرف. وحين يحاول شرف الإفلات مستكراً، يعتمد جون العنق، فيجاهد شرف في دفع مهاجمه «الذي كان يفوقه قوة نجح في شل حركته». وينجح شرف في ذلك «أسد العدوان الصريح بقوة جديدة... ولأنها المرة الأولى التي يواجه فيها عدواً صارخاً من هذا النوع فقد استنفر كل طاقاته». واستعان شرف في الدفاع عن نفسه بصحن قلف به جون ثم بزجاجة الخمر التي أطبق على عنقه «ثم رفعها في الهواء، وأهوى بها على صدغ مهاجمه» الذي لم يتمكن من تصاديبها «فأصابته الضربة بالذهول فجعلت حركته». ولم يلحظ شرف الدماء التي سالت على وجه جون. «ولم يلحظ شيئاً على الإطلاق ولا حتى أن يله القابضة على شظية مدنية من حطان الزجاجة كانت مستمرة في الارتفاع والهبوط فوق الرأس الأشقر المخبض بالدماء».

إن تثقيف العولمة يصطدم أحياناً بقيم المجتمعات التي يستهملها بثقافة، فيؤدى إلى صدام حضارى، تكون له تداعياته. كما أن المقاومة للمجتمعية التي يواجها المولون تجعل هؤلاء يعمدون إلى فرض قيمهم وأفكارهم

يتعسف وفرض، فيؤدى ذلك إلى رد فعل عنيف كسما وقع من «شرف» الشباب مع «جون». وقد يؤدى إلى استجابة فاعلية كما وقع من «رمزى» نصيف بطرس الناضج الذى بلغ أشده. ومن المفيد والمتع أن نستيع هذه الاستجابة الفاعلية كما صورها صنع الله إبراهيم فى روايته .

لقد تعرف «شرف» على الدكتور رمزى مع آخرين حين انتقل إلى عبر الملكية فى السجن فوجده «خمسينيا» مانلا إلى السرة، حريصا على تصفيف شعر رأسه الخفيف، يرتدى شورتا كاكيا، كثير الشرود والتمتعة لنفسه.

ولفت شرف حديث الدكتور رمزى ومناقشته لتريل كان سغيرا شديدا «الاستغراب» والانبهار بالغرب، وما تضمينه هذا الحديث من حقائق مخيفة حول بعض المنتجات التى يسوقها العمليون. وكان الدكتور رمزى يحتفظ بأوراق تضم قصاصات من صحف، ومسودة للذكرى الدفاع التى أعدها. وقد تطلع مأمور السجن إلى قراءة ما فى الأوراق خلصة. وتعرض الرواية فى مستهل القسم الثانى منها ما فى القصصات التى تكشف بجلاء عن عالم العولمة فى جانبه المظلم .. أغلبية فاسدة مستوردة وما جاء فى محاكمة وكيل وزارة الصحة الذى سمح بها، ثم جاء فى كلمة الادعاء، ثم خبر براءة المتهمين ، قصاصة أخرى عن براءة محافظ ... ومحافظ ... وإعلان كبير على نصف صفحة من مجلة مصرية ترسطة صورة لشاطئ ساحر تتناثر

فوقه فيلات أنيفه وأسفل الصورة عنوان بخط كبير «الحق بالصقوة .. استلك». سطور من كتاب «صناعة الجوع» للبريطانيين لايبى وكوليتير. سطور بعنوان من يحكم العالم: خمسمائة شركة عالمية كبرى متعددة الجنسيات (ويذكر أسماء أهمها). صفحة من مجلة تايم الأمريكية جعلت صورة بالحججاج المسلمين وهم يطوفون حول الكعبة إعلانا للكوكتولا، حول الكعبة إلى صندوق رجاجات يتراحمون عليه. ما يجرى على صعيد الهندسة الزراعية فى الزراعة. وآخرها كلمة ذات دلالة لا نطون سانت اكسويرى من قصته أرض البشر

الفصل الثانى يتضمن مسودة للذكرى الدفاع تحكى قصة رمزى بطرس نصيف مع العولمة. ويا لها من قصة. ما أكثر ما تحفل به من رموز. وهو يستهلها بقوله «لو أن أحدا ذكر أنى سائام ذات يوم على أرض رزنانة كهله لكنت ضحكت. أنا أضحك الآن عندما أأمل الأمر. فلم يكن هناك فى أى مرحلة من حياتى ما يوحى بنهاية كهله، إذا كانت هى حقا النهنائية». ويوارع إلى القول «لا هى ليست النهاية يقينا». ويحكى رمزى عن نشأته فى أسرة مستريحة تعيش فى شبرا لها مكانتها أبا عن جد، ويزورها القيس شهريا وتتردد بأفرادها على الكنيسة. ويسجل كيف وضع له انتماء الوطنى عام ١٩٥٦ حين قاوم العدوان الثلاثى، وكيف تحول إلى الإعجاب بعبد الناصر الذى أصبح بطل مراهقته. ويصف لنا محيطه الاجتماعى وأصدقائه، وأحلامهم فى

أعشار الرواية.

الفصول الثلاثة معا تبين لنا استجابة رمزي لتحدي تثقيف العولة. وهي مرحلة لم يصلها شرف الذي واجه قيم العولة بمنطق رد الفعل التلقائي الناجم عن قيم حضارية ورثها. وقد سبق لرمزي أن مر بمرحلة الانبهار بشقافة العولة. بل وأقدم على أن يكون عاملاً في شركات الموليين، وأن ينال نصيباً من مكاسبهم المادية. ولكنه انتقل بعد أن كشفت له حقائق، وباتت له القبح التي وراء هذه الحقائق، إلى موقع استنكار خطير ما تقوم به، ومن ثم إلى مواجهة تحدياتها باستجابة فاعلة تحكمها قيمه الحضارية التي نشأ عليها في ظل حضارة وطنه. وهي حضارة قديمة شارك في ازدهارها أبناء أمته مسيحيين ومسلمين ومن ملل أخرى.

يقي أن نشير إلى أن أحداث الرواية التي تجري في السجن تخفل لصور أخرى لتفاعلات تثقيف العولة وآثاره على مختلف التيارات الفكرية والسياسية في الوطن. كما نشير إلى أن جماع هذه الأحداث تقطع بأن الاستجابة لتحدي تثقيف العولة ممكنة، وأن المستقبل هو لتعاون الحضارات من خلال تعارف الثقافات.

إن رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم حافلة بأمثلة عن تفاعلات ثقافة العولة، موضوع هذا الحديث. وهي من الأعمال الروائية التي تشير الفكر. وقد أبدع مؤلفها أيضاً في أسلوب روايتها. وما أروع الجمع بين الأدب والفكر.

المدرسة ثم في الجامعة، ومناقشاتهم الفكرية. ثم يحكي كيف عمل في بيروت بعد أن تخرج صيدلياً، ومنها انتقل ليعمل مع إحدى شركات العولة في سويسرا، ويصف لنا امتحان القبول وما يحكمه من أفكار، ولجأه فيه، والعيش في سويسرا، ثم الانتقال إلى أمريكا اللاتينية. ويكشف ما تكشف له أثناء العمل من حقائق العولة، وما تقوم به شركاتها من نهب، وما تمارسه من تفرقة عنصرية. ويفصل في الحديث عن المكسيك الذي يصل فيه إلى أزمته الاقتصادية عام ١٩٩٤ ويعرض لحرب الخليج وهي «دراما أخرى لا تقل عن الزلازل الطبيعية والاقتصادية التي عصفت بالمكسيك»، وما كشفت عنه. ثم يحكي عن زواجه وما آل إليه من فشل بسبب تأثير الزوجة بتثقيف العولة، ليصل بنا إلى عودته لمصر عاملاً مع الشركة السويسرية. ونتابع معه وهو يتبع ما طرأ في وطنه من تغير، ثم كيف تصادم مع شركته حفاظاً على مصالح أهله، فانتهى به الأمر إلى تدبير تهمة للتخلص منه ودخوله السجن.

ويأتي فصل ثالث عن عرض عرائس أهله وأخرجه د. رمزي بطرس بمسابقة ذكرى انتصار حرب أكتوبر ٧٣. وهو حافل بمحاكمة العولة وعرض تفاعلات ثقافتها وإلزار الاستجابة لتحدياتها. وتشغل الفصول الثلاثة حوالي مائتين وعشرين صفحة تمثل أربعة

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

ملخص

التضامن النسائي في قصة الروائية إيزابيل اللندي " بيت الأشباح "

د. جيهان المرجوشي *

يعتبر قصة "بيت الأشباح" للروائية إيزابيل اللندي من القصص النسائي لأمریکا اللاتينية. وقد بدأت إيزابيل اللندي كتابة قصة "بيت الأشباح" بعد هروها من تشيلي بعد الانقلاب العسكري الذي أدى الى مقتل عمها سلفادور اللندي . وكانت قد علمت وهي في المنفى أن جدّها يخترق فقررت كتابة هذه القصة التي هي مزيج من أحداث وشخصيات حقيقية في أسرة اللندي نفسها ومن تاريخ تشيلي موطن إيزابيل اللندي : فالقصة تجمع بين الواقع والخيال ، ولكنها قبل كل شيء قصة "نسائية" حيث أن بطلات القصة نيفيا ، كلارا ، بلانكلد والبا ، يلعبن دوراً أساسياً في محاربة الظلم الاجتماعي والسياسي الذي يروونه حولهن ويقمن بمساعدة من حولهن ومساندة بعضهم البعض من جيل إلى الآخر عن طريق سرد القصص وكتابة المذكرات وهي أنشطة نسائية في المقام الأول.

ونرى من خلال الأحداث كيف تلعب المذكرات والقصص دوراً أساسياً في ترابط الأسرة كما يلعب الأدب الشعبي دوراً في مكافحة الظلم والكبت السياسي والاجتماعي الذي يؤدي في النهاية الى الأحداث العنيفة التي تمر بها البلاد ومن خلال ذلك نرى ما يحدث لعائلة ترويا من تفكك وانعزال. والمذكرات تلعب دوراً أساسياً أذن في حفظ تاريخ الأسرة كما يلعب كتاب "بيت الأشباح" دوراً مهماً في حفظ ذاكرة بلد مثل تشيلي الذي يمر الى حد بعيد عما يحدث في بعض بلاد أمريكا اللاتينية ودول العالم الثالث. خصوصاً للنساء اللاتي يعانين من عدم المساواة مع الرجال ويتعرضن للإضطهاد في صور مختلفة.

ومن خلال إعطاء خلفية بسيطة على أدب أمريكا. النسائي ومكانة اللندي الأدبية بين الكاتبات ، ثم التعمق بعد ذلك في تحليل أحداث القصة ، نرى كيف أن النساء هم العنصر الأقوى الذي بطبيعته يعمل على مواجهة الظلم وعلى ترابط الأسرة والمجتمع وأن كن يبدن دائماً كالعنصر الأضعف والذي لا يشغل نفسه إلا بالأمور الثانوية كقراءة الطالع وتحمض الأرواح كما نرى من خلال شخصية كلارا مثلاً. نرى كيف أن النساء تختلف شخصيتهن من جيل إلى آخر وبذلك تختلف صورة المواجهة التي تمر بها مع الرجل . ولكن ما يجمعهم معاً هو شيء واحد وهو إرادتهم القوية واستعدادهم لتقبل "الآخر" أو الغير.

من ختل هذه القصة ، تصور لنا اللندي " معجزة العمل الأدبي " وكيف أنه شاهد على عصر وهذا ما فعلته اللندي بكتابتها هذه القصة التي تعتبر من أقوى القصص في الأدب النسائي المعاني. والذي تميز من خلال الكتابة عن مسئوليتها كشاهدة على واقع الحياة اليومية في بلدها تشيلي.

Schaefer, Ann Wilson. Women's Reality in The Emerging Female System in the White Male Society. Minneapolis: Winston, 1981.

Ocampo, Victoria- Women Writers of Spanish America: An Annotated Bio- Biographical Guide, ed. Diane E. Marting. New York: Greenwood Press. 1987.

Mora, Gabriella. "Tyrants and Trash: The New Novel In Latin America". Studies in 20th Century Liturature. Vol. 19 No. 1. Winter 1995: (29-39)

Morris, Adelaide, "First Persons Plural in Contemporary Feminist Literature". 11: 1. Tulsa Studies in Women's Literature. 11: 1. 1992: (11-29).

Roof, Maria. "Maryse Conde and Isable Allende: Family Saga Novels". World Literature Today. Spring 96, Vol 70. Issue 2. (280-83).

---. "Isable Allende: Modelos de la solidaridad". Studies in Modern Classical Languages and Literature. Vol 4. Winter Park, Fl. Rollins College. 1992: (127-32).,

---. "W. E.B. Du Bois, Isabel Allende and the Empowerment of Third World Women"
CLA, Vol. 39, No 4. June 96, (401-414).

Martin, Gerald. The Boom and Beyond: Latin American and the Not So New Novel. Liverpool: Francis Cairnes. 1988. in Bulletin of Latin American Research, Vol. 111. No. 1. 1989: (2-3).

---. Journeys through the Labyrinth: Latin-American fiction in the Twentieth Century. Verso, London. 1989.

Martinez, Zulma Nelly. "From Mimetic to Holographic Paradigm in Fiction: Toward a Definition of Feminist Writing". Women's Studies 14. 1988: (234-245).

Meyer, Dorris. "Parenting the Text: Female Creativity and Dialogue Relationships in Isabel Allende's "La casa de los espiritos". Hispania 73 (1990): 360-365.

---. 'Exile and the Female'. World Literature Today, Vol. 7 No. 2 Summer 98: 150 - 155

Freeman, Sue J.M. "Women's Moral Dilemma: In Pursuit of Integrity" in Woman's Living Change ed. Susan Bourque and Donna Robinson Divine. Philadelphia: Temple UP. 1985. (225-260).

Hart, Patricia Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende. London: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

Jenkins, Ruth. "Authorizing Female Voice and Experience: Ghosts and Spirits in Kingston's The Woman Warrior and Allende's The House of the Spirits". Melus 19. No 3. Fall 94: (61-73).

Kovach, Claudia Maria. "Mask and Mirror: Isabel Allende's Mechanism for Justice in The House of the Spirits". In Postcolonial Literature and the Biblical Call for Justice. Ed. Susan Vanzanlen Gallagher. University Press of Mississippi. 1994.

Coleman, Alexander. "Writing in Latin America". New York Time Book Review 20 May 1986: 11-12.

Earle, Peter G. "Literature as Survival: Allende's The House of the Spirits". Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4 Winter 1987: (543-554).

Ferrari, Gabriella De. "Letters to a Dying Daughter". Washington Post. 20 April. 1995: (10).

Foreman, Gabriella P. "Past – On Stories: History and the Magical Real, Morrison and Allende on Call": Feminist Studies. 18. No 2 Summer 1993: (369 – 388).

Frye, Marilyn, "Arrogance and Love" in Paula A. Treichler, and Beth Stafford, ed. For Alma Mater: Theory and practice in Feminine Scholarship. Urbana: University of Illinois P, 1985.

Works cited:

Allende, Isabel. The House of the Spirits. Trans. Magda Bodin. New York: Bantam. 1986.

---. Paula. Trans. Margaret Sayers Peden,
New York. Harper- Collins. 1995.

Baldock, Bob. and Dennis Bernstein. "Isabel".
Interview. Colorado Springs Independent 2: 49
December 1994: 8-9.

Castellanos, Rosario. Certificate of Absence. tr. Daniel
Balderston and Syliva Molly. Austin. University of
Texas Press, 1989.

Cohn, Deborah, "To See or Not To See: Invisibility,
Clairvoyance, and Revision of History in Invisible Man
and La casa de los espíritus", Comparative Literature
Studies 33 No. 4. 1996: (372-391).

49. Doris Meyer, "Exile and the Female condition in Isabel Allende's 'De amor y de sombra' " in the International Fiction Review, Vol. 15, No. 2 Summer, 1988. pp. 151-157.
50. Kovach, p. 90.
51. Eagle 550
52. Meyer, International Fiction Review, p. 157

40. Anne Wilson Schaef. Women's Reality: an Emerging Female System in the White Male Society (Minneapolis: Winston, 1981). p.123.
41. Schaef p. 125.
42. Martinez, 183
43. Carmello Virgillo and Naomi Linstrom, eds. Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature (Colombia: University Press of Missouri Press, 1985) 44.
44. Doris Meyer "Parenting the text: Female Creativity and Dialogue Relationships in Isabel Allende 'La Casa de los espiritos'" Hispania 78 (1990): pp. 360-365.
45. Meyer 361.
46. Earle, p. 549.
47. Gabriella Mora, 'Isabel Allende's: La casa de los espiritos : Tyrants and Trash the new novel in Latin America', in Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4 Winter 1987, p. 164.
48. Kovach, p. 88.

32. Gerald Martin, Journeys Through the Labyrinth: Latin-American Fiction in the Twentieth Century, Verso, London, 1989. pp. 218 – 235.
33. Martin pp. 152 – 153.
34. "Isabel Allende" with Michael Toms, an interview in Common Boundary, May / June, 1994, pp. 16 – 23.
35. Earle, "Literature as Survival". p. 549.
36. Ruth Jenkins, "Authorizing Female Voice and Experience : Ghosts and Spirits in Kingston's The Women Warrior and Allende's The House of the Spirits Melus 19, No. 3 (Fall 1994). pp. 61 – 73.
37. Jenkins, p. 65.
38. Bob Baldock and Dennis Bernstein, "Isabel". Interview originally published in Mother Jones, reprinted in the Colorado Springs Independent, 2: 49 (14 – 21 December 1994), p. 8.
39. Maria Roof, "Maryse Conde and Isabel Allende : Family Saga Novels", World Literature Today, Spring 96, Vol 70, Issue 2, p. 283.

25. Marsha Houston Stanback, "Language and Black Women's place: Evidence from the Black Middle Class," in Paula A. Treichler, Cheris Kramarae, and Beth Stafford, eds, For Alma Mater: theory and Practice in Feminist Scholarship (Urbana: U. of Illinois P, 1985) p. 185.
26. Claudia Marie Kovach, "Mask and Mirror: p 84
27. Sue J.M. Freeman, "Women's Moral Dilemma: In Pursuit of Integrity" Women Living Change, ed. Susan C. Bourque and Donna Robinson Divine (Philadelphia: Temple Up, 1985) p. 227.
28. Freeman, p.228.
29. Freeman, p.228
30. Marilyn Frye, "Arrogance and Love" in Paula A. Treichler, and Beth Stafford, eds, For Alma Mater: Theory and Practice in Feminine Scholarship (Urbana University of Illinois P., 1985) p.262.
31. Peter G. Earle, "Literature as Survival: Allende's The House of the Spirits," Contemporary Literature, XX VII, No. 4, Winter 1987, 549.

18. Deborah Cohn, "To See on Not to See: Invisibility, Clairvoyance, and Re-Visions of History in Invisible Man and La case de los espiritus", Comparative Literature Studies, 33, No. 4. (1996) pp.398 – 399.
19. Cohn. p. 399.
20. Maria Roof, "W.E.B Du Bois, Isabel, Allende, and the Empowerment of Third World Women" CLA, Vol. 39, June 96, No. 4, p. 412.
21. Hart p.152.
22. Gabriella Mora, in, "The New Novel in Latin America, Isabel Allende and la Casa de los Espiritus: Tyrants and Trash' in Contemporary Literature, Vol 28, No. 4, Winter 1989 p 162.
23. Caludia Maria Kovach, "Mask and Mirror: Isabel Allende's Mechanism for Justice in The House of the Spirits", in Postcolonial literature and the Biblical call for Justice, ed. Susan Vanzanten Gallagher, (University Press of Mississippi, 1994) p. 76.
24. Peter G. Earle, "Literature as Survival: Allende's "The House of the Spirits", in Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4, Winter, 1987: pp. 543 – 554.

10. Rosario Castellanos, Certificate of Absence, trans. Daniel Balderston and Sylvia Molly (Austin: University of Texas Press, 1989) p 19.
11. Zulma Nelly Martinez, "From Mimetic to Holographic Paradigm in Fiction : Toward a Definition of Feminist Writing," Women's Studies 14 (1988) p. 234.
12. Martinez p.234.
13. Martinez p.238.
14. Alexander Coleman, "Writing in Latin America" in New York Times, 20 May 1985. Quoted in Contemporary Literary Criticism, Vol. 97, No. 3, Winter 1986: 1
15. Gabriella De Ferrari, "Letters to a Dying Daughter", Bookworld – The Washington Post, April 30, 1995: p. 10.
16. Isabel Allende, The House of the Spirits, Magda Bogin (New York: Knopf, 1985) p.361. (Hereafter cited parenthetically in the text).
17. P. Gabrielle Foreman, "Past-on stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call", Feminist Studies 18 (1992) p.170.

End notes:

1. Isabel Allende, Paula, Trans. Margaret Sayers peden, New York. Harper – Collins. 1995.
2. Gerald Martin, The Boom and Beyond: Latin America and the Not So New Novel, (Liverpool: Francis Cairnes, 1988, In Bullitun of Latin-American Research, VIII, no. 1, 1989) pp. 2-3.
3. Patricia Hart, Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende, (Fairleigh Dickinson University Press), p 13.
4. Hart. p.22.
5. Maria Roof, "W.E.B. Du Bois, Isabel Allende, and the Empowerment of Third World Women", CLA, Vol. 39, No4 (1996): pp. 408-409.
6. Roof. p 406.
7. Victoria Ocampo, Women Writers of Spanish America: An Annotated Bio-biographical Guide, ed. Diane E. Marting (New York : Greenwood Press, 1987) pp. 12-13.
8. Ocampo p. 24.
9. Ocampo pp. 24-25.

5- The effect of reading the fiction may be to change the reader's prejudices about what reality is.

Hart, Narrative Magic p. 27.

*** It is interesting to mention here that when Allende completed her manuscript of The House of the Spirits no Latin American publisher would accept it. In an interview she explained that there was "great prejudice in Latin America with the work of women. (New York Times, 1998).

**** Clara like Isabel Allende's grandmother had psychic powers.

***** In the end we find that the Trueba who had always ridiculed his wife's psychic abilities (i.e. his interpretation of reality was different from her's and therefore they could never be close) gets to see his wife's spirit himself when he changes and becomes a gentler and more compassionate person at the end.

reality. In the new novel, therefore, regional issues give way to universal epistemological or ontological skepticism and the ordered narrative form which reflected an ordered world view gives way to a fragmented, distorted and fantastic narrative form which reflects a perception of contradictory, ambiguous or even chaotic reality. Hence the new novel is a literary space in which the reader plays an active rather than a passive role, seeking as a reader as in life) an order, in an apparently formless world rather than simply accepting a previously given version of it.

Hart, Narrative Magic . P. 20.

**** Patricia Hart defines magic realism as: "magic refers to events counter (or apparently counter) to natural law' realism will refer to narrative that attempts to mirror nature; and magic realism will be defined as narration in which:**

- 1- The real and the magic are juxtaposed.
- 2- This juxtaposition is narrated matter-of-factly.
- 3- The apparently impossible event leads to a deeper truth that holds outside the novel.
- 4- Conventional notions of time, place matter, and identity are challenged.

Notes:

- * The Boom is merely an exemplification of the sense of "break with tradition" that has come to be associated with the new novel of the sixties. The term "new novel" may cover a wide range of different types of text; it can be used to categorize a kind of modern fiction in Latin America which is "new" in so far as it rejects the premises and formal structures of conventional realism. The argument runs basically as follows. Conventional realism is based on the assumption that reality is a readily observable and knowable phenomenon that can be observed and documented in writing. This is all the more true in Latin America where fiction in the first half of the twentieth century was largely social realist in nature, attempting to paint authentically local or regional social, economic or geographical conditions. Generally, the 'new novelist' perceives realism as fundamentally flawed in its simplistic supposition that reality is essentially observable, comprehensible and transferable to a written medium (and by implication, therefore, ordered and coherent) and, more specifically, perceives Latin American social realism as misleading in its attempt to present to its readers a socially or politically slanted vision of society as a mirror of

Otherwise history becomes the circular repetition of old errors. All races, all classes, all genders, people born every where must be included in the diversified concept of family. Through "the creation of an encompassing collective memory in support of solidarity"⁽⁵⁰⁾ women and novelists become agents in the redefinition of identity; which should not be restricted to one's own family, race or class. In breaking down separations caused by socially defined differences, The House of the Spirits inscribes its story within a discourse of coalition, "where disparate subjectivities collide, converge, and continue to exist." ⁽⁵¹⁾ Allende, being a novelist who wishes to disrupt the status quo, proposes a reworking of the past, by women in order to go forward. We can not but remember that Allende once said in an interview that she felt terribly angry at the world because it was a crazy place, "Very unjust and unfair and violent, and I'm angry at that. I want to change the rules, change the world."⁽⁵²⁾ A changing of the word requires a "conversion" ... a method to promote reconciliation. But as we all know reconciliation and forgiveness have to begin with oneself, and Allende seems to realize that: what we see in The House of the Spirits is brave active women, symbolized by Alba mostly, who are determined to make what they do not find in their lives.

FIKR WA IBDA'

Spirits also makes her a kind of prophet promoting peace on the deepest levels. Her narrators are females who must interpret family history from bits and pieces of incomplete histories and propose a new more inclusive definition of family to promote unity and heal the wounds of the past. Allende emphasizes that women are in a position to affect changes because they have a natural sense of common identity. Alba finds, for example, that the prisoners at the concentration camp for women care for one another and even tend to the children of others—which is a sharp contrast to the Western idea of a family. We see how Alba is rescued from a garbage dump by a woman described as:

One of the those Stoical, practical women of our country, the kind of women who has a child with every man who passes through her life and, on top of that, takes in other people's abandoned children ... the kind of women who is the pillar of many other lives..... I told her she had run an enormous risk rescuing me, and she smiled. It was then I understood that the days of Colonel Garcia and all those like him are numbered, because they have not been able to destroy the spirit of these women (429).

Allende suggests that, because women are marginalized from power and therefore less encumbered, they can break the cycle of damaging traditions and indeed have the moral imperative to do so.

and knowledge to the level of politics and society. Hense in the midst of Alba's traumatic experience at the hands of the military when she was giving in to death, her grandmother Clara's ghost appears and tells her that the point was not to die. She suggested to her that she writes a testimony that might one day call attention to the terrible secret she was living through "so that the world would know... and those who could afford the illusion of a normal life, in a sea of sorrow, ignoring, despite all evidence, that only blocks away from their happy world, there were others who live or die on the dark side". (412) "She adds you have a lot to do to stop feeling sorry for yourself, drink some water, and start writing," Clara told her granddaughter before disappearing the same way she had come. (414)

Alba's act of gathering and communicating her memories in the form of a story preserving her "books" (480) also reflects the identical process Allende herself goes through in writing: she embodies the diverse influences which helped Allende herself to become a novelist. She once said in an interview: "my books have always been born from a separation, a loss. To lose Chile and all of my past because of the military coup and being forced into exile pushed me to write The House of the Spirits"⁴⁹. The House of the

stories from her culture appropriately, she distills relatively complex concepts into a digestible form' essentially what has been described here. Similarly, a simple song by Pedro Tercero Garcia about chickens and foxes (in which the once-timid chickens get together to scare off the sly fox) has a far greater political impact than the more direct recondite messages of the socialist party or pamphlets that he so tirelessly distributed. (157) In The House of the Spirits, the supposedly silly world of women, peasants and popular culture can be seen to challenge the tyranny of patriarchal capitalism. Thus the various ideologies exposed in the novel are condensed into a concise but simple philosophy of love in the closing pages. Alba, through the help and love of her grandmother Clara's spirit, has set herself free from the aimless repetitions that led to hatred and has chosen to use her writing to communicate a clear and powerful message of love.

Through her period of torture, Alba reminds us of Rosa and how she was made to pay with her life for things that she could not be responsible for... but we see that Alba survives. Allende's women realize that a personal experience of conversion is the key to true peace and justice.⁽⁴⁸⁾ They learn that they must transcend suffering on the personal level before they can hope to apply this skill, sensitivity,

for better times to come while I carry this child in my womb, the daughter of so many rapes or perhaps of Miguel, but above all, my daughter" (432). Alba thus achieves reconciliation within herself by reconciling the past and the future. This reconciliation includes communicating her memories and those of her family.

The process of writing, that is bearing "witness to life", (32) includes an acceptance of responsibility for life, provides reference for life, and finally brings reconciliation of all disruptive, excessive emotions because it blurs the details that cause hate, revenge and jealousy.⁽⁴⁷⁾ Putting it simply, people can learn from the past and there is hope. It is true that the last line of the novel takes us back to the first, yet this does not close the story of the women in the Trueba family, in a vicious circle of inevitability. The last line is from Clara's diaries, from which Alba has learned a positive lesson. If directed along proper avenues, writing can overcome confused circular patterns and helps us bear a true witness to life so that people can learn from it.

Just as this was Alba's role in the story, it is also Allende's role in life. Through narrating the story of four women, and using

writing, and thus communicating the events, experiences, and "mission" (432) of a person, a family or even all human beings, but "also through the repetition of the inner soul (which stage by stage brings one to be what one truly is) can the inimical, masked, dark side of the soul and clear-sighted self-integrity converge."⁽⁴⁷⁾ In other words, this elimination of the circle of anger makes possible reconciliation and therefore justice.

Alba's self-appropriation, includes the appropriation of the qualities of her great-aunt Rosa, her grandmother Clara, and her mother Blanca, as well as her own experiences. Thus she knows how to reconcile with others and finally dissolve the violence and hate that started with Rosa's death. Consequently, she can say: "It would be very difficult for me to avenge all those who should be avenged, because my revenge would be just another part of the same inexorable rite" (432). Now she can begin to think that her life has a different meaning:

" I want to think that my task in life and my mission is not to prolong hatred but simply to fill these pages while I wait for Miguel, while I bury my grandfather, whose body lies beside me in this room, while I wait

"I am beginning to suspect that nothing that happens is fortuitous, that it all corresponds to a fate laid down before my birth and that Esteban Garcia is part of the design... When I was in the doghouse, I felt as if I were assembling a jigsaw puzzle, it all seemed incomprehensible to me, but I was sure that if I managed to complete it... the whole would be harmonious. Each piece has a reason for being the way it is, even colonel Garcia. At times I feel as if I had lived all this before and that I have already written these very words, but I know it was not I: my Grandmother Clara wrote in her notebooks, in order to see things in their true dimension and to defy her own poor memory. And now I seek my hatred and cannot seem to find it." (432 - 433).

Alba is able to transcend the hatred of several generations by piecing together the memories of many events, first in the torture chamber without paper or pen and later with her grandfather Esteban's remembrances and of her grandmother Clara's notebooks. Because Alba has appropriated not only her life experiences but also the souls of her women ancestors, she forges community and can say that "now I seek my hatred and cannot seem to find it. I feel its flame going out as I come to understand the existence of colonel Garcia and others like him, as I understand my grandfather and piece things together from Clara's notebooks, my mothers letters, the ledgers of Tres Marias, and many other documents spread before me on the table." (433) Alba realizes that not only through the repetition of life events through

FIKR WA IBDA'

affair with Pedro Tercero Gracia, a peasant leader, revolutionary singer and member of a Marxist government. Finally her daughter Alba joins the student political movement, has a relationship with a guerrilla leader and finds solidarity with her fellow prisoners. Most important, she puts Clara's non-chronological notes into order and writes a coherent history of her family.

Yet there are patterns of circularity when it comes to images or incidents. For example we see how the victim becomes victimizer: Ferula sacrifices her life to look after her mother, while her brother Esteban Trueba enjoys a freedom of which she is envious. Before long she is manipulating and victimizing her brother (45-47) then she becomes his victim too (90), Trueba's greed and arrogance has its roots in his poverty as a child and hence he victimizes others. Esteban Garcia, resents the wealth and power of the grandfather who begot his bastard father and dreams of revenge (170). Alba, is in turn raped by him. This raises another circular or repeated motif, that is incest, which reflects the distortion of the society.

However, Alba realizes that this apparently cyclical pattern has a hidden meaning:

to the linear, temporal histories recorded by Western, patriarchal narratives, this monumental time measures cyclical experience."⁽⁴⁵⁾

Thus we find that Allende creates cyclical histories rather than linear ones; Alba finds her stories "snarl like a ball of yarn." (414) Also the fact that Allende gives her women names that indicate circularity and progress refers to saying :

"In [The House of the Spirits] there is a narrator in the present trying to recuperate the past and reconstruct a link to the present : this implies both a straight line and a learning process. This is reflected in turn in the evolution in the feminism and politics of the central line of female characters discussed earlier... but the chain—Nivea — Clara — Blanca — Alba indicates a progression in the positive images of whiteness, culminating in Alba, a kind of new dawn or new hope amidst the darkness and despair".⁽⁴⁶⁾

We see the evolution of the feminsim of all the main female characters: Nivea is a suffragette who wears furs and classy shoes to preach equality. Her daughter Clara realizes that it should be more than just a question of trying to tranquilize one's conscience and that the poor do deserve justice. She defies her husband and becomes friends with the peasants. Her daughter Blanca continues Clara's charitable works, stands up to her father's authority, raises an illegitimate child— going to a stage further than Clara— has a lasting

House of the Spirits just as they empower those around them, empower each other through articulating a different story from that endorsed by the patriarchal culture.

"I write" Alba explains "that memory is fragile and the space of a single life is brief, passing so quickly that we never get a chance to see the relationship between events; we cannot gauge the consequences of our acts, and we believe in the fiction of past, present and future, but it may also be time that everything happens simultaneously... that's why my grandmother Clara wrote in her notebooks, in order to see things in their true dimension and to defy her own poor memory."(432).

These narratives in addition to defying poor memory, present a reality that is not consistent with what is generally considered to be the real. Clara's spirit directs Alba to write a testimony articulating the horrors "taking place parallel to the peaceful existence of those who did not want to know, who could afford the illusion of a normal life."(414) By producing such a narrative that challenges the rules of patriarchy and demands acceptance on its own terms, we get a different concept or understanding of time. By women "transforming traditions" we get what Meyer names "women's time."⁽⁴⁴⁾ This concept of "Woman's time" may be useful as a metaphor for the alternative voice. Illustrated in The House of the Spirits, "in contrast

are a part. They tried to resist and defeat oppression contrary to what Martinez, and Carmello and Lindstram argue. Martinez contents that "Allende's heroines appear to be limited as active women by a socialized fear reinforced by life experiences, which inheres in positions of relegated social inferiority."⁽⁴²⁾; Carmello and Lindstram similarly argue Allende's protagonists are locked inside their individual egoism and appear, in spite of their experiences, incapable of transcending the personal aspects of their drama toward the collective experience of the Chilean tragedy.⁽⁴³⁾ We see that Allende does not simply reproduce culturally ordained silence which was considered "a virtue."⁽⁴⁴⁾ Instead she re-inscribes female "silence" as a subversive alternative. Through articulating the "silences" of these culturally muted women, Allende subverts patriarchal social and literary scripts and paradoxically, she gains authority to record history.

Thus a further proof of the resistance of the women in Allende's book is the significant symbol of the woman as writer as mentioned earlier. In The House of the Spirits, Clara and Alba are that symbol. Clara is the annotator of her family history, whose notebooks are later used by her female descendent Alba to "reclaim the past and overcome terrors of my own."⁽¹⁾ We find that the women of The

himself for injuries that had been inflicted on him from birth." (411). He remembers an image from his childhood: Alba at the hacienda in her pretty dress, walking hand in hand with her grandfather, while he went "barefoot" in the mud and he swore that one day he would make her pay for her arrogance and avenge himself for his cursed bastard fate.(413)

The House of the Spirits raises social issues; at the end of the novel Alba recognizes that Esteban Garcia was part of the grand design that included her life, the chain of events of which she is a part and from which she derives meaning. But she, the only surviving member of her family left in the country, must break the cycle of hatred and revenge "rooted in family exclusion, and redefine the family ... that is absorb all the disparate elements that tear against the emotional fabric."⁽⁴¹⁾

I have to break that terrible chain; I want to think that.. my mission is not to prolong hatred ... while I carry this child in my womb, the daughter of so many many rapes or perhaps of Miguel, but above all my own daughter". (432)

Allende's The House of The Spirit has shown so far, a very strong denunciation of the patriarchal system and how the women actively attempt to change the structure of their culture of which they

have none of that monstrous talk about everyone being born with the same rights and inheriting equally, because if that happened everybody would go to hell and civilization would be thrown back to the Stone Age. (66).

In time, Trueba's cruelty and his apparent right to fornicate with the virgins, and the poor indigenous women on his land, produce "the instrument of a tragedy that would befall the family". (63). This instrument is Trueba's grandson Esteban Garcia, who is first presented to us in the novel driving a nail through a chicken's eye. Trueba had discarded the child's grandmother, Pancha Garcia, as soon as she became pregnant. The nonrecognition of family members born out of wedlock produces resentment and hatred, which expands and ultimately turns against the very class that created and benefited from it.⁽⁴⁰⁾ We see how Trueba supports the military at one stage of the story, gets his illegitimate son into the police academy, and calls on the armed forces to overthrow the elected socialist president, only to find that he is ultimately powerless to save his legitimate granddaughter from arrest. From a legal position of power, Esteban, now colonel Esteban Garcia, tortures Alba, Clara's daughter, for information about guerilla leaders; she understands, however, that he "was not trying to learn Migeul's true whereabouts but to avenge

you can never leave behind the past. What you have done in your life will always be with you. So for us, we have the burden of this sort of fate, of destiny, that you don't."⁽³⁸⁾

In The House of the Spirits Allende's posits a redefinition of family which requires the reintegration of excluded members. In this novel, exclusion pits family members against one another and creates avoidable violence.⁽³⁹⁾ The definition of family according to Trueba excludes children that he has from the indigenous women that he raped. Also Father Restrepo rages from the pulpit against those social personages of the early 1900 who were like the "Pharisees, who had tried to legalize bastards and civil marriage, thereby dismembering the family, the fatherland, private property, and the Church," (3).

The exclusion of unrecognized bastard children enhances the narrative action, though it is slow to appear in these terms. Trueba populates the countryside with children of whom he does not consider himself a father, because for a person of his position having children that is to say, establishing a family which includes children – involves more than mere procreation.

He figured that when he was ready, he would find a woman of his own class, with the blessings of the Church, because the only ones who really counted were the ones who bore their father's surname; the others might just as well not have been born and he would

with the daily upkeep of the house, Blanca and then Alba do. They feed the members of the household and take care of the plants and birds. Jenkins adds that while men build the external house, it is the women who make it a home.⁽³⁶⁾ In fact, as time passes, the women are responsible for the renovation and rebirth of the house. Ruth Jenkins says about this concept of the renewal of the house as well: "housewifely care weaves the ties that unite a very ancient past to the new epoch."⁽³⁷⁾ Hence, at the end of the novel it is Alba who convinces her father to renew the house and resurrect the garden, the symbol of freedom for her. Allende's message seems to be that with love and patience, women maintain their nation as well as their homes.

For Allende it is the family that creates a home; the family is important and meaningful to the individual but it is a flawed institution. In an interview in 1994, she expresses her view on the difference between families in U.S.A and Latin American:

"One of the characteristics of North American culture is that you always start again. You leave behind guilt, past traditions and memories. For most people in the world, that is totally impossible. We carry with us the sense that we belong to a group, a clan, a tribe, an extended family, especially a country. Whatever happens to you happens to the collective group, and

contrasted sharply with the house in which her lover lived. It would have been impossible, even scandalous for Pedro to visit the big house and she would have debased herself if she went to the peasant's quarters. Still Blanca asserted her freedom with her actions.

She waits until darkness falls and her father sleeps and leaves her father's house, which is a symbol of his domination and tyranny. She meets her lover by the banks of the stream, which represents the flow of life, freedom and passion.

Trueba's reaction when he finds out about his daughter's defiance was to regain his powerful authority over her. He beat her and forced her to marry the count. By leaving the hotel and going back to her mother's house, Blanca was symbolically negating her marriage. She also makes no space for her husband in her life. She did obey her father and marry the count, but the sacredness of her body was for Pedro from whom she begets Alba, the result of their union. Later in the novel, Blanca subverts her father's dominion by defying him and bringing Pedro into Trueba's house without his knowing.

Blanca, Trueba's only daughter, continued the tradition of independence begun by her grandmother. Ruth Jenkins raises another important point. She says that while Clara doesn't concern herself

back to the idea of space and the spacial understanding of the problem. When it comes to the house, Clara is victorious as she defends her independence. As Eagle points out "the façade of the house underwent no alteration but the most intimate interior of the house belonged to, was dominated by, and represented Clara ⁽³⁵⁾.

After Trueba slapped Clara and knocked her teeth out as she tried to defend her daughter, she responds to his physical violence in two ways. First, she refused to speak to him and then she locked herself in her room. This was a powerful weapon. But even more powerful was the fact that she refuses to allow him to enter her mind, her mental space by refusing to communicate with him again. These two actions have been mistakenly understood by some critics such as Hart to show passivity. But Clara's actions were far from passive, for we see how Trueba was more frustrated and defeated because he could not touch or control Clara's soul.

Although she does not tally for women's suffrage or practice magic like her mother, Blanca also asserts her freedom and defies her father, Trueba. He would never have allowed the love that Blanca had for Pedro Tercero Garcia because he was a peasant. The house that Blanca lived in is a symbol of wealth and social grace and it

within the house is a symbol, not only of the Trueba's spliced relationship, but of the separation of the sexes as well. ⁽³³⁾

Trueba believed that the spirituality that captivated his wife and her friends was for women only. Before Nicolas, his son, departed to India he told him "I hope you return a man, because I'm fed up with your eccentricities." (298) He considered his other son, Jaime, to be eccentric as well, because he cared for the underprivileged and didn't want to join his father in business, Jaime therefore was not a "well adjusted man". We notice that except for Jaime, Pedro Tercero Garcia and the prostitute Transito Soto, the men in the novel operate with logical thinking, while the women depend on their spiritual and emotional strength to survive. This presentation of men and women is based on beliefs that are prevalent in Latin America. Allende herself has stated that "at times science is less efficient than magic". ⁽³⁴⁾ As the "big house on the corner" in Allende's novel is a symbol of the family, the house naturally reflects the fact that the family, (and the world) exists only because of the differences between two groups: women and men. It is not surprising that Allende chose to represent this split or division in terms of space. She said about her own childhood that men and women were "segregated" and this brings us

FIKR WA IBDA'

bricklayers would arrive and build another addition in the house. The big house on the corner soon came to resemble a labyrinth. (93-94)

The use of the word "labyrinth" is telling, for it suggests a space that is as complex as the intuition of a woman, rather than possessing a masculine linear order.⁽³²⁾ Trueba's perfect logical space was transformed by a woman. Instead of allowing his space to enclose her and shape her life, she opened it and made it to suit her.

The struggle for space comes to a climax while Clara was still alive and surrounded by her eccentric friends and Trueba campaigned for the office of Senator of the Republic. Clara needed to have her space for the continuous spiritual celebrations and Trueba needed space for the work of his political party.

The house filled with political propaganda and with the members of his party, who practically took it by storm, blending in with the hallway ghosts, the Rosicrucians, and the three Mora sisters. Clara's retinue was gradually pushed into the back rooms of the house....(103)

The house became a house divided as "an invisible border arose between the parts of the house occupied by Esteban Trueba and those occupied by his wife." (108) As the house has traditionally represented the unification of its occupants, the "invisible" division

FIKR WA IBDA'

invited them into the space of her home. Clara also opened her home to those unfortunates who needed food and shelter. By encouraging these people to enter the exterior world that represented her inner self, Clara let them into the space that was forbidden to Trueba. Not surprisingly Trueba objected to the daily "carnival" and "parade" that marched through his house. He insisted that "the big house on the corner" was not a thoroughfare and coldly ordered that those everyday celebrations be stopped. Clara and her children, especially Nicolas, continued to live as they pleased, and to fill the space as they wanted, while Trueba was out of town. Upon his return, the atmosphere of the house changed, and the party was temporarily over. Trueba continually struggled to dominate his house in the city and his family fought back with determined consistency.

As she found herself trapped in a particular space and situation and could not divorce Trueba, Clara had to manipulate her immediate area. She attempted to move objects with the power of her mind, and she redefined the limits of the structure Trueba has built for her in "the big house on the corner".

In response to Clara's imagination and the requirements of the moment, the noble, seigniorial architecture began sprouting all sorts of extra little rooms, staircases, turrets, and terraces. Each time a new guest arrived, the

FIKR WA IBDA'

love, creativity and what would later be born as a text."⁽³¹⁾ That is to say that Clara's silence was far from passive, it was a kind of writing. Whether Clara's silence is interpreted as retreat, a "refuge", as Earle has termed it, or as a clever victory over the mundane, it is clear that she entered an alternative space, a closed world free from any masculine insertion as she "levitated" in silence.

Although at the moment when Clara was preparing to give birth Trueba understood that this silence was a "last refuge," he later became distressed. He "wanted control over that undefined and luminous material that lay within her and that escaped him even in those moments when she appeared to be dying of pleasure." (129) But the patriarch realized that Clara did not belong to him and that, if she continued living in a world of apparitions, she probably never would. (129) Trueba could build a house to contain his wife, and he could have her body, but she would never allow him to enter the home she had built for herself inside her head. Clara in this way had defeated male domination.

Clara's magic and the happiness she found as she practiced it was attractive to artists, poets, and spiritualists. The "big house on the corner" became a gathering place for these marginal people as Clara

But no space or structure was going to keep Clara isolated from the outside world. She had inherited her mother's determination to have her own way. While Nivea enthusiastically promoted feminist causes, Clara quietly continued her own fight for freedom in the space that Trueba had built for her... in his own home. Clara does not have to leave the house physically, but she withdraws and exists spiritually in another dimension. She does this by being silent for many years and learns how to communicate with the spirits in the house. She thus exists, spiritually in the same space to which she is confined physically, and manipulates the space within the house as she wanted. When all her techniques to keep Trueba away from her fail, she locks herself up and thus manages to stay out of his reach.

Clara had developed the habit of being in another dimension (being in an alternative mental space) in her father's house when she was a child. To escape her immediate reality as she read a book she imagined herself in far away places. Her "magic" which was seen in her attempts to move objects about with the power of her mind distanced her from the real world around her. Once she was married and got pregnant Clara maintained her secret, interior universe, "Clara was pregnant with more than a physical child, she was pregnant with

FIKR WA IBDA'

whose voice can be used to deconstruct the dominant male view which organizes every thing seen with reference to himself and his own interests, since "the arrogant perceiver does not countenance the possibility that the Other [woman] is independent, indifferent"⁽³⁰⁾.

The "deconstruction" of the male view can be replaced through a process of change or revolution, and in Allende's novel we see how the female protagonists remold traditional cultural norms in order to resume control of their lives and romantic involvement. These women confront Trueba and expand their lives in alternative ways and spaces. By the end of the novel Trueba finds that he had lost the battle but he also learns from these women in his life. ****

Trueba's attitude towards women and his desire to "possess" them is apparent from the beginning of the novel. After he learned that his fiancée Rosa the Beautiful had died, he would have "built her a house studded with treasures from the ocean floor", "kidnapped and locked her up"⁽³⁴⁾ and he only would have had the key. No one, not even death, would have been able to take her away from him. So strong was his determination to keep her with him, that he prepared a tomb not only for himself, but for his wife Clara and his beloved Rosa also.

mentality. In the church of Father Restrepo (the Catholic Church being the symbol of male authority and the holiest of patriarchal spaces, as Kovach points out),⁽²⁶⁾ the child who "had inherited the runaway imagination of all the women in her family on her mother's side"⁽³⁾ drops this innocent verbal bomb at the precise moment when during the sermon the Father was accusing innocent and devout women.

These two characters, Nivea and her daughter Clara, serve to contrast the internalization versus the rejection of limiting conventions which deny "women's self fulfillment and self determination".⁽²⁷⁾ Nivea embodies a struggle typical of "women living in a time of change" and described by Sue Freeman as a moral dilemma: "a woman's struggle is not only against upholders of the traditional views but also against herself, her socialization, self-image, and her formerly held beliefs about her life paths".⁽²⁸⁾ In contrast, Clara as a "presocialized" child unselfconsciously represents and foreshadows the possibility of "women's claiming of power over their own lives, which requires a different socialization and new self images".⁽²⁹⁾

This incident can be taken as a metaphor of one of Isabel Allende's most persistent messages on the empowerment of women,

FIKR WA IBDA'

mother, to the status of the "Pharisees who had tried to put women on an equal footing with men. For Father Restrepo, this was open defiance of the law of God, which was most explicit on the issue."⁽³⁾ But as if to signal the emergence of a new woman, at the precise moment when her mother Nivea is musing on her own inability to break the social norms regarding the wearing of corsets:

She had often discussed this with her suffragette friends and they had all agreed that until women shortened their dresses and their hair and stopped wearing corsets, it made no difference if they studied medicine, or had the right to vote, because they would not have the strength to do it, but she herself was not brave enough to be among the first to give up the fashion....⁽⁶⁾

We find that the child Clara raises a new voice, "heard in all its purity, "Psst! Father Restrepo! If that story about hell is a lie, we're all fucked aren't we?"⁽⁷⁾

Thus, in the first pages of the book, as if to negate what Marsha Houston Stanback says, "a young girl's speech and language development may be influenced as much by her culture's expectations regarding the social roles women play as by the repertoire of social roles she may actually acquire as an adult,"⁽²⁵⁾ Clara speaks in the unexpectedly unfettered and different voice, signaling a new

military and the rebels (a political war) and the second is that between the sexes, the males and the females.⁽²³⁾

The first instance of defiance and rejection to be defined by the standards of patriarchy is found in the first pages of the book. We get to see how Nivea "who was considered the first feminist in the country".⁽¹²¹⁾ rejects the political inequality of women in her support of her husband's parliamentary ambition: "If he won a seat in the congress she would finally secure the vote for women, for which she had fought for the last ten years" (3). But on the other hand, we find that Nivea accepts the social subordination of her beautiful daughter Rosa.⁽²⁴⁾ she says that Rosa "had a fiancé and would one day marry, on which occasion the responsibility of her beauty would become her husband's."⁽⁵⁾

It is not only men in society who do not want women to stand on an equal footing with them, but also priests of the Catholic Church who should represent justice on all levels and between all the people whether males or females. During a sermon, Father Restrepo raises an accusing finger and relegates an arthritic devotee of the Virgin del Carmen (Dña Ester Trueba) to the condition of a "shameless hussy who prostitutes herself down by the docks!"⁽²⁾ and Nivea, Clara's

women's movement began to gather strength, and then gain progress. While it is apparent that Allende has traced the development of women's struggle for freedom in her novel we find some critics have suggested that Nivea, Clara, Blanca and Alba are allegorical characters who epitomize women at various stages or phases of Chilean social and political history. Maria Roof has proposed that Nivea symbolized "the early suffragist movement, Clara the more personal statement of liberty, Blanca, the movement towards free and healthy passion, and Alba symbolizes the consolidation of these distinct forms of protest and their most recent successes".⁽²⁰⁾

Patricia Hart argues that Clara and Blanca "indulge in passive behavior".⁽²¹⁾ Gabriella Mora insisted that while both male and female characters broke some stereotypes, Allende's female characters were not feminists.⁽²²⁾ While the arguments of Roof, Hart and Mora lead to various conclusions, an interpretation of the novel in which we see how the women fought for their "space" contributes to the idea that the Trueba women were proponents of their own independence. The idea that bodies and structures are both houses and that they are inseparable is fundamental in this war of independence which takes place in two different but inseparable fronts: the first is between the

through her own experiences, and is "directed at shattering the ideological blinkers of those who refuse to see. Her individual autobiographical concerns already imbricated in a political cause, are now completely caught up in the demands of a shared plight and a project for collective empowerment".⁽¹⁸⁾ She writes a testimony which is to force collective historical awareness; her personal and family history encapsulated that of Chile and Latin America in the twentieth century, and thus is also a public document that challenges the patriarchal claim to authority through both dialogic structure and content.⁽¹⁹⁾

To understand how the women of The House of the Spirits are not passive but fight for their freedom and break the rules of patriarchy which demand acceptance on their own terms, we have to examine two important issues: the first is related to how the women combat their harsh reality and fight for their space, whether it is inner or outer space; secondly, how they support each other from one generation to the next through their writing of their diaries.

The temporal setting of the action in The House of the Spirits spans fifty years—from the early twenties to about 1974. Historically and fictionally, within the novel, these were the years in which the

FIKR WA IBDA'

The novel shows in detail how Nivea, Clara, Blanca and Alba defy Trueba's authority by rejecting the roles he has allotted them, and directly links their efforts with the class struggle. Women are thus depicted as pressure groups which help in the transforming of society. Like the hens in Pedro Tercero's revolution inciting song they band together against a common aggressor. This convergence of causes reaches its climax in the narration of Alba's imprisonment. Her activism in the public sphere leads the military to retaliate by breaking down the walls of the family home and breaking into her private life. Brutalized by the regime which levels differences of class and gender, subjecting all to mistreatment indiscriminately, she turns to writing which is an important legacy she gets from Clara, to expose and denounce the official story of the regime. Her testimony thus intertwines with Trueba's.

The senator situates himself at the center of his story and presents his goals as beneficial to all society. "Alba's self-effacing third person account draws attention away from the subject of narration, restores what has been excised, and provides a corrective to her grandfather's legitimating discourse".⁽¹⁷⁾ Her private narration records communal memories in addition to helping her to work

reduplicated structurally in the novel's assignment of the narration to separate narrators.

Senator Trueba is the advocate of conformity and the embodiment of the patriarchal system. He is bad tempered, he forbade anyone to talk back to him and could tolerate no opposition. He is also traditional and a fanatic. This qualifies him for political leadership since these are the qualities out of which dictatorship emerges. The actions of the military regime which takes over, emulate and perpetuate his abuses. We see this for example where the senator had censored from his early letters home all mention of his enjoyment of his patriarchal "rights", with the children, poverty, and resentment that this engendered; and he also dismissed all alternatives to his rule as "Communist".⁽¹⁶⁾ The dictatorship fabricates an effective story in which world history is rewritten. Its own brutality and the city's misery are hidden from sight, and international "Communism" is blamed for attempting to sabotage its order and progress. The patriarch and the military alike count on the complicity of the upper class, which concedes the use of violence to protect its privileges. (361).

FIKR WA IBDA'

testimony of the situation in Chile at the time but also it had a lot of magic. She was, through this book, a witness to social injustice, political violence and repression. She was motivated also by the betrayal and murder by right-wing conspirators of an uncle on her father's side, President Salvador Allende. The fact that she matured intellectually with her uncle's socialist movement and became a novelist at her reactionary grandfather's death is significant since the book shows the social struggle in which those two figures were principal characters. Only fictitious names are used for places as well as for people but the implications are obvious. This book was to be a testimony of many voices,— a testimony of the historical resistance in Chile of which Esteban Trueba is a representative figure, and then we have the more imaginative, more perceptive resistance in which the women's struggles to achieve self definition are largely cast as struggles against the patriarchal system. The women of the Trueba family are aware of the dynamics that oppress them, and each of the four generations traces a different stage in the development of a shared female consciousness that is present from the beginning. Their solidarity gradually extends to the poor and to the socialists, as Allende develops the parallels in the predicaments of several marginalized groups. These two opposed perceptions of reality are

that she is the first contemporary female writer from Latin America, but she is the first woman to approach on the same scale as the others the tormented patriarchal world of traditional Hispanic society. ⁽¹⁴⁾***

Allende's literary career began when she started to write a letter to her dying grandfather a ninety - nine year old man who had remained in Chile when Isabel had to escape to Venezuela after the military coup of general Pinochet. In spite of their different ideologies, their family relationship had been close so she sat down to write the letter. Her purpose was to keep him living, in conformity with his own idea of immortality. "My grandfather theorized that death didn't really exist. Oblivion is what exists, and if one can remember those who die -- remember them well—they'll always be with him and in some way will live on, at least in spirit". ⁽¹⁵⁾

"Living on" was a persistent idea in Isabel Allende's family on her mother's side, and her late grandmother—the model for Clara in The House of the Spirits, had been practicing since premature death what "Grandfather" had always preached in life, with her periodic messages and visitations. **** The letter to her grandfather got longer, and longer. A year later, in 1982, it had become a five hundred pages book. It was a family chronicle, an autobiography, a political

FIKR WA IBDA'

Within this proposed paradigm, we can read and decipher feminine fiction as fiction that claims attention to itself for its own sake, rather than for the value system placed obliquely in the critical practice, whose presupposition is a comparative and differential stance with the masculine writing practice.

The words of Ocampo, Castellanos and Martinez provide fertile ground in which the approaches to Latin-American feminine practice of fiction may take root. But we also have to remember that, in spite of the considerable amount of literature written by Latin-American women, we must reject the segregationist notion that these women writers must be listed in Latin-American literary history under the heading "Feminine Literature", as if women's literary works were oddities that must be dealt with separately.

Taking into account all that, we find that Allende's The House of the Spirits can be considered as a fragment of the holographic paradigm through which feminine experience is given a distinct voice and design—especially when we see how she quickly became the most widely read woman writer from Latin America. She was "The first woman to join what was heretofore been an exclusive male club of Latin-American novelists according to the N.Y. Times in 1985. Not

a participating role in the task of naming, and thus of signifying the world ____ of rendering it "meaningful." Ostensibly, this dispossession has, to a degree preserved her from control by the Logos. Thus Woman appears to be more attuned to the aspects of reality which can neither be named nor made to signify, and which man has repeatedly struggled to subdue: passion and instinct, irrationality and madness, and also inspiration, intuition and ecstasy. The primary "possessor" of the Logos, man, has been regarded as essentially beyond these realms.⁽¹¹⁾

On the other hand, Martinez contends, female power relies on interconnection and cooperation and on female power struggles to remake the world by focusing on the formless now.⁽¹²⁾ Martinez proposes a reading that makes a transition from a mimetic to a holographic paradigm in fiction. The mimetic affirms the one to one correspondence between the objective world and the universe of discourse (and between the signifier and the signified), and regards the mind as transcending both realms. The holographic paradigm "views the objective world, the realm of discourse and the mind as intrinsically woven into a dynamic whole. In this view, the world is governed by imminent forces that endlessly recreate it in the always already now. This shift (from the mimetic to the holographic design) in fiction is the emergence of the feminine"⁽¹³⁾.

society, and the voicing of their concerns with regard to their private lives, their intimate desires and dreams are the stuff of which these works are made.

Adding to Ocampo's vision, the Mexican writer Rosario Castellanos makes an incisive observation with regard to the female writing scene:

Woman, by definition of the classics is a mutilated male. In spite of both its intrinsic and extrinsic ugliness, and of the paralysis in her development that this concept of mutilation implies, there has not been a woman who did not take the opportunity to contemplate her image reflected in the mirrors that fate has put before her. When the litany of the poets is exhausted and their lyre silenced, there is still another recourse: that is to construct her self-image, a self portrait, to draft her defense, to exhibit the proof of discharge, to draft her will to posterity (in order to give it what she had, but most of all, to certify what she lacked), to evoke her life.⁽¹⁰⁾

It now becomes clearer why female writing not only developed textual strategies to circumvent exclusion, but in addition, it also explored the possibilities of meaning generating zones of reality generally considered to be in the realm of the irrational and the emotional. This situation is perceptively described by Nelly Martinez:

Traditionally exiled from the culture making process, Woman has consistently been dispossessed of

have made some progress towards advancing their intellectual and creative independence. Although this task was of considerable scope and magnitude, Ocampo's prediction about preparing the way and the moment for women to achieve "the miracle of a work of art" arrived sooner than she seemed to have anticipated. Moreover, it has arrived with flying colors in the Latin-American literary scene. We find that there is a considerable amount of literature written by Latin-American women writers of great stature, such as Juana Ines de la Cruz, Teresa de la Parra, Delmira Agustini, Victoria Ocampo, Sylvan Ocampo, among many others whose works are subject of study today by students of Latin-American literature ⁽⁹⁾.

Thus, the rise of the feminist movement in different sectors of society and its impact has produced significant results in terms of numbers of works studied. Literary women of Latin America are no longer "orphans" of a tradition as Ocampo suggested in 1935. They are now a part of the intertextual dialogue that illuminates the contemporary textual scene. Women writers in all the Spanish speaking countries have produced and are producing works in all genres: poetry, fiction, drama with a marked preference for the first two. Women's experience, their world, their identity, their role in

FIKR WA IBDA'

In order to appreciate Alende at this point more, it is imperative to place her among other women writers of Latin America in relation to typical male discourse. Typical male discourse, according to Victoria Ocampo, is self-centered and monological. These two characteristics that define male discourse have, in turn, contributed in silencing women, creating a surrogate voice that speaks for them: "Women have spoken only little about themselves and men have spoken at great length about them, the filters in male writing being either gratefulness or deception, enthusiasm or bitterness, which an angel or a demon left in their heart and spirit."⁽⁷⁾ Having understood the situation in which women, especially Latin-American women, found themselves at the first half of the twentieth century, Ocampo projected a vision of the future for women, which would only be altered when "the miracle of a work of art" became the result of a long preparation. She adds though I believe our generation, the one that follows, and even those yet to be born, are destined not to realize this miracle but rather to prepare it and make it imminent.⁽⁸⁾

Since 1935, the date of the essay discussed here, in which Ocampo shows a deep awareness of the inequality of the sexes and of the subordinate role of women in all spheres, including art, women

This study will examine in depth The House of the Spirits as a female centered narrative. The fact that Allende expresses her political views, is committed to women's issues, her female characters are liberal and liberated, the fact that she herself is a woman should not be neglected. She empowers her women with the gift of writing and telling "in order to preserve the past and organize the future".⁽⁵⁾ These characters are narrator writers as Allende herself is and they record their vision of the story told. The story told in The House of the Spirits is the story of the Trueba family through Alba's use of Clara and Esteban's journals, which include their memories of the good and the bad.. of every thing.

The device of keeping a diary allows Alba to recover fragments of the story of the Trueba family and the history of her country. The history of the four women in the novel represents four generations and the narrator weaves the memories and lives of these characters and shows how they defy the dictates of patriarchy and reach their true identity through their courage. Allende thus manages to recover and reconstruct the underground history of female courage founded in the collective experience of all women of her culture and of women in the third world countries in general.⁽⁶⁾

FIKR WA IBDA'

concentration of events and characters, and structured around a fast paced narrative plot. She is a natural story-teller whose reader immediately gets caught up in the fascinating web of the story in the most literal sense of the word.

There is magic at the heart of Allende's The House of the Spirits. Readers sense it, and virtually every critic or reviewer mentions it frequently applying readymade labels like magic realism: in this novel, the real coexists with the unlikely, and the plausible with the fantastic. According to critics this includes Isabel Allende as a writer in the amorphous Latin-American tendency, magical realism.^{(3)**} But despite all the magic that we literally and figuratively find, the book's climax is based on a real historical event: the military coup that ended the government of Salvador Allende (Isabel's uncle) in 1973 and its bloody aftermath. We also realize how the book is a family saga of several generations who are active participants in the life of their country. Intertwined with the main story is the modern history of Chile. She thus posits a contemporary concern in fiction and acknowledges the problem of the writing of history, which is normally done from a male perspective.⁽⁴⁾

Solidarity of women in Isabel Allende's *The House of the Spirits*

Dr. Gehan Al Margoushy *

"Listen, Paula, I am going to tell
you a story, so that when you wake
up you will not feel so lost" .

Paula ⁽¹⁾ (1995)

Chilean novelist Isabel Allende (1940) has rapidly captured a large number of readers around the world with her first three novels, The House of the Spirits (1982), Of Love and Shadows (1984), and Eva Luna (1987). She is the first woman writer "to share the popularity of large audiences with the major male authors of the boom*", both in Spanish speaking countries and in other languages".⁽²⁾ Her novels have been translated into most languages spoken in the Western world, as well as into Arabic, and they continue to be on best-seller lists in many countries. Her enormous appeal rests partly in the nature of her narrative style: a story told through the dynamic

* LECTURER OF ENGLISH LITERATURE IN THE ENGLISH DEPARTMENT , UNIVERSITY COLLEGE OF WOMEN , EIN SHAMS UNIVERSITY.

- Asterix are for Notes
- Numbers are for End Notes

وهذه هي أجزاء الجملة الأساسي . بالإضافة إلى ذلك من الممكن استخدام العناصر غير الأساسية في الجملة .

(٢) الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي

والأسلوب الإنشائي ينقسم إلى (أسلوب إنشاء طلي) و (أسلوب إنشاء غير طلي) **أنماط الجملة الصينية :**

إن الجملة البسيطة في اللغة الصينية تنقسم إلى (جملة المسند إليه والمسند) والجملة التي تتكون من إحدى العنصرين فقط إما المسند إليه أو للمسند .

فالجملة التي تتكون من المسند إليه والمسند تبعاً لنوع المسند تنقسم إلى أربعة أنواع :

- ١ - الجملة التي يكون فيها للمسند فعل .
- ٢ - الجملة التي يكون فيها للمسند صفة .
- ٣ - الجملة التي يكون فيها للمسند إسم .
- ٤ - الجملة التي يكون فيها للمسند يتكون من مسند إليه ومسند ، وأكثر الأنواع استخداماً هو النوع الأول ألا وهو المسند عندما يكون فعلاً . وأيضاً توجد بعض أنواع من الجمل تختص بها اللغة الصينية فقط وهي :

١ - 句 子 主 谓 句 "جملة با"

٢ - 句 子 定 语 句 "جملة بي"

(٣) الجملة التي يتكون فيها المسند من فعلين أو أكثر .

وبعد أن قمت بعرض كل نوع على حدة مدعماً بالأمثلة الموضحة وعقد المقارنة بينهما أوضحت مدى الشبه والاختلاف بين أنواع الجملة في اللغتين .

عناصر الجملة في اللغتين الصينية والعربية

إن عناصر الجملة في اللغتين بالرغم من تشابهها في مسمياتها إلا أننا لا نستطيع أن نقول أن هذه العناصر متطابقة تماماً في اللغتين ويتضح ذلك الاختلاف إذا قمنا بترجمة الجملة الصينية إلى العربية وبالعكس .

فمثلاً المسند في الجملة في اللغة الصينية ليس من الضروري عندما يترجم إلى اللغة العربية أن يكون مسنداً أيضاً وكذلك الحال مع باقي عناصر الجملة . وطبعاً ذكرت في البحث العديد من الأمثلة التي توضح مثل هذا الاختلاف مع تحليلها .

وبعد ذلك قمت بدراسة أنواع الجمل الخاصة في اللغة الصينية التي ذكرتها من قبل . وقمت بترجمة الأمثلة التي ذكرتها على كل نوع مع توضيح كل عنصر من عناصر الجملة بعد ترجمته .

إن دراسة أنواع الجملة وعناصرها تساعدنا في كيفية تحليل الجملة ، وهذا يساعد دارسي اللغة على إتقان اللغة ومعرفة تركيب الجملة وبالتالي معرفة معنى الجملة الصحيح .

ملخص

أنماط الجملة وعناصرها في اللغة الصينية واللغة العربية دراسة تقابلية

د/ نينيت نعيم إبراهيم *

تناولت في هذا البحث أشكال الجملة وعناصرها بين اللغة العربية واللغة الصينية ومن خلال الدراسة التقابلية بينهما وجدت أن هناك اختلافات كثيرة بينهما . فالجملة في اللغة العربية تبعا للعلاقة بين المسند إليه والمسند تنقسم إلى جملة إسمية وجملة فعلية ، فالجملة الإسمية تتكون من مبتدأ + خبر + مفعول به ، نعت ، حال (وهي عناصر غير رئيسية في الجملة) . والجملة الفعلية تتكون من فعل + فاعل + العناصر غير الرئيسية.

أما الجملة الصينية فتشتمل على مسند ومسند إليه ومفعول به ومكمل ونعت وحال . فبالرغم من أن مسميات عناصر الجملة في اللتين بينها نقاط كثيرة متشابهة إلا أن هناك اختلافات بسيطة أي ألما غير متطابقة تماماً ، فعلى سبيل المثال "المكمل" في اللغة الصينية ، لا يوجد بين عناصر الجملة في اللغة العربية مثل هذا العنصر .

أنماط الجملة في اللغة العربية :

إن الجملة في اللغة العربية تنقسم إلى :

(١) الجملة الإسمية والجملة الفعلية

أولاً : الجملة الإسمية :

وتتكون الجملة الإسمية من مبتدأ وخبر وتنقسم إلى :

١ - مبتدأ + خبر

٢ - خبر + مبتدأ ، وهذا النوع من الجمل يكون فيها الخبر مقدماً والمبتدأ مؤخرًا وفي هذه الحالة يكون الخبر إما ظرفاً أو حرف جر ويسمى "جملة ظرفية"

٣ - مبتدأ (صفة) + فاعل (نائب فاعل) وهذا النوع من الجمل يسمى (جملة وصفية) .

ثانياً : الجملة الفعلية :

وتتكون من فعل وفاعل (أو نائب فاعل)

* أستاذ مساعد بقسم اللغة الصينية - بكلية الألسن - جامعة عين شمس .

(١) " في قواعد اللغة العربية " رشاد دار غرث " .
دار العلم للملايين .

(٢) " النحو الواضح " في قواعد اللغة العربية
على الجارم مصطفى أمين .
دار المعارف .

(٣) " القواعد الذهبية " لانتان اللغة العربية في
النحو والصرف والبلاغة .
د . د . نجيل راقب .
دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع .

(٤) " النحو الوائى " .
عباس حسن
دار المعارف .

参考书目

1. 熊文华《实用汉语参考语法》，北京语言学院出版社，1990年。
2. 房玉清《实用汉语语法》，北京语言学院出版社，1993年。
3. 《现代汉语》，上编，杨润陆著，下编，周一民著，北京师范大学出版社，1995年。
4. 刘月华、潘文娒、故韦华著《实用现代汉语语法》，外语教学与研究出版社，1983年。
5. 吴竞存、侯学超《现代汉语句法分析》，北京大学出版社，1986年7月。
6. 邓恩明《速成实用汉语课本》，现代出版社，1986年10月13日。
7. 马真著《简明实用汉语语法》，北京大学出版社，1981年。
8. 吕叔湘《汉语语法分析问题》，商务印书馆，1979年，北京。
9. 何世达主编《现代汉语》，北京大学出版社，1986年。
10. 陈国梁《现代汉语语法教程》，西安交通大学出版社，1985年。
11. 张静主编《现代汉语》，上海教育出版社，1979年。
12. 王明仁著《语法学习与教学》，北京语言学院出版社，1993年。

二、兼语句:

兼语句的谓语是由一个动宾结构和一个主谓结构套在一起构成的。即谓语中前一个动宾结构的宾语兼作后一个主谓结构的主语。例如:

1、你请他来。

استدع به الحضور

汉语兼语句类似阿语中带两个或三个宾语的动词句，在汉译阿时可以借鉴这种类比。

应当指出的是，分析句子的目的，无论在阿拉伯语，或在汉语是为了分析句子的结构，使学生通过对句子结构的分析，掌握句子的意思。因此，结构简单的句子，一般不必进行分析。如果句子中修饰语较复杂，找出句子的主干（如：主、动、宾），一般来说，有助于学生很快掌握句子的格局，然后再通过进一步分析，逐步搞清状语、定语、（补语）等成分与句子主干的关系，从而理解全句的意思。在教学中，如无特殊需要，一般分析句子成分就可以了。

受伤 جرح

这是因为，在宗教信仰者特别是伊斯兰教教义中，以上各种生理现象都是由真主的意志而产生的，不是人的主观愿望所能决定的，所以只能使用被动语态。

另外，还有一些动词虽然是以被动式的形式出现，但却是表示主动的含意。例如：

关心 عني بـ

喜爱 شغف

C、连动句和兼语句：

一、连动句：

谓语有两个或两个以上连用的动词或动词短语构成的句子叫连动句。连动句的两个动词或动词短语共用一个主语。例如：

1、我们找他谈重要的事情。

بحثنا عنه لتحدث في أمر مهم

有的连动句的谓语也可以是动词与形容词连用，或形容词与动词连用。例如：

①大家听了这个消息都非常高兴。

سرنا جميعا عند سماع هذا الخبر

②他着急地说：“你别走！”

قال لي مضطربا : " لا ترحل "

汉语连动句类似阿语并列句，但两个分句的关系却是多种多样，有的表示先后次序，有的表示原因目的，有的表示动作方式等。

多数不用被动语态表达，这可能跟两个民族的文化传统和语言习惯有关。

汉语表示被动语态意义的句子，有的用“被”字句结构的形式，有的不一定要有“被”字句结构形式。习惯用法上，汉语有不少主动结构形式的句子仍可表达被动的意义。例如：

1、衣服被撕破了。

衣服 撕破了。

(受事主语)

2、碗打破了。

3、大楼盖起来了。

这些句子的主语都是受事，其施事者没有必要说出来，不用“被”字，人们也不致误解，因为“碗”和“大楼”这种名词不可能成为施事者，用受事充当主语就不需要特别的结构形式。汉语一般不大使用“被”字句，因为这类句子总带着一点不愉快的意味，“碗被打破了”，这类句子反而不合汉语表达的习惯。当然，现代汉语因受翻译的影响，“被”字式的应用逐渐增多了，有些句子不愉快的意味也已不存在了。

在阿拉伯语里，有一些动词习惯上常用被动式。常见的有以下几个：

逝世	تُوفى
出生	وُلِدَ
病愈	شُفِيَ

2、他抓住那个人，并把他 摔在地上。

介宾 谓

هو القى القبض على ذلك الشخص وأوقعه على الأرض

3、我们必须把歪风 打下去。

介宾 谓 补

بحسب أن نقهر العادات الفاسدة.

阿拉伯语里没有这种句式。

上面已经提到了这种句型阿译时只能把“把”字句的介宾结构译为宾语。

B、“被”字句与被动句式

汉语的“被”字句不完全等于阿拉伯语的被动句式。

按照阿拉伯语的被动句式的定义，被动语态句里的代主语，就是原来主动语态句中的宾语，在变为被动语态句中的代主语后，其格就要变为主格。例如：

1、 فقد القلم

笔丢了。

2、 أعطى التكلم حق الكلام

发言者取得了发言权。

如果一个主动语态句中有两个或三个宾语，在变为被动语态句时，原来的第一宾语变成代主语，其余的宾语仍为宾语。

阿拉伯语的被动语态句式用得比较多，但译成汉语时

有宾语了。在句子里，宾语是次要句子成分。宾语可以是一个名词、代词、假词根、介词短语或句子。动词可以带一个宾语，也可以带两个或者三个宾语，但最多不超过三个。例如：

① قبل الطلبة هذه الفكرة

同学们接受了这一想法。

② سمع الصديق الخبر السار

这位朋友听到了喜讯。

汉语里可以充当宾语的词语有：名词（短语）或代词、“的”字短语、数词或数量词、动词（短语）、形容词（短语）、主谓短语和介词短语。

几种汉语特殊句型

上面提到的汉语几种特殊的句型，怎样对译为阿拉伯语，这是值得注意的，因为阿拉伯语里没有完全对应的句型。

A、“把”字句：

汉语“把”字句的特点就是用介词“把”构成的介宾结构，它把宾语提前到谓语前面，表示动词的动作行为对它有“处置”的意味，所以也叫“处置式”。例如：

1、请把那本书扔给我。

介	宾	谓	宾			
	هذا الكتاب	أرمى	لى	من فضلك		
	بـ	فعل	مفعول	بـ	جار ومجرور	
	بدل منصوب					

汉语的谓语有四种不同的形式，即在句型部分已经讲过的四种谓语结构句：动词谓语句、形容词谓语句、名词谓语句和主谓谓语句。

阿拉伯语中也有类似汉语谓语句。例如：

① اليوم يوم السبت

(名词谓语句)

② على أبوة عالم

(主谓谓语句)

③ الزهرة جميلة

(形容词谓语句)

3、宾语：

现代汉语的宾语，几乎包括和谓语一切有关的人和事物。例如：

①这间客厅有三十平方米。

②海棠已经有红的了，梨还是青的。

多数动词带一个宾语，少数动词可以带“两个宾语”。^①例如：

①最有效的防御手段是攻击。

②他送外国朋友一件礼物。

阿拉伯语的宾语表示动作的承受者，因此在一般的情况下，只能出现于及物动词的后面，不及物动词当然就没

①前一个宾语叫间接宾语，多由指人的名词、代词充当，后一个叫直接宾语，多由指事物的名词或词组充当。

现代汉语里主语概念的外延比阿拉伯语的主语广泛。阿拉伯语的主语一般只指谓语动词所涉及的人或事物(施事)。阿拉伯语的动词句里的主语必须出现于主动式动词的后面,它可以是一个名词,也可以是一个代词或假词根等。主语从意义上说,是动作的发生者。

有的语法学家说:“汉语的主语包括了语用学观点方面的主题或话题。”但对这种看法有人表示不能同意,认为主语都是主题,但主题不一定是主语。如果照此观点看,有一些汉语句中的主语译成阿拉伯语时就不是主语了。例如:

①教室里 || 有 三个 学生。

主 谓 () 宾 ثلاث طلاب في الفصل
جار مجرور (خير مقدم) (ابتداء مؤخر) (توضيح مجرور بالكسرة)
(介词结构)

②墙上 || 挂 着一幅 画。

主 谓 () 宾 على الحائط صورة معلقة
شبه جملة (خير مقدم) (ابتداء مؤخر) (نعت مرفوع)
(介词结构)

以上这两个例子,汉语句子里的主语译成阿拉伯语时就不是主语了,而是介词结构,类似的情况也不少。还有一点须要指出,阿拉伯语名词句的起语,在汉语中算主语。

2、谓语:

阿拉伯语名词句的谓语作用是对起语加以陈述或限制。各种句子里的谓语的用法基本都相同。

句子叫连动句。连动句的两个动词或动词短语共用一个主语。例如：

①他打开窗户向远处眺望。

فتح النافذة وأطل منها على الفضاء الواسع

有的连动句的谓语也可以是动词与形容词连用，或形容词与动词连用。例如：

①大家听了这个消息都很高兴。

سعد الجميع لسامع هذا الخبر

4、兼语句：

兼语句的谓语是由一个动宾结构和一个主谓结构套在一起构成的。即谓语中前一个动宾结构的宾语兼作后一个主谓结构的主语。例如：

①大家选他当俱乐部主任。

اخترناه ليكون رئيس النادي

②我们请歌舞团来学校演出节目。

• دعونا فرقة الرقص والذنا لتقديم بعض المروضات في مدرستنا

三、阿汉句子成分的异同

从前面的分析对比我们可以看出：阿拉伯语和汉语的句子成分，有的名同实异，有的名异实同。不能光看译名就把它等同起来。它们的差异是由两种语言的不同结构特点所决定的。如果你把阿拉伯语句型表里的汉译句子进行成分分析，其结果与阿拉伯语的句子成分差异更大。下面将类似的句子成分加以对比。

1、主语：

列的标准来分，可以分为主谓句、主谓宾句、主谓双宾句等等。此外，根据汉语特点归纳出来的几种特殊的动词谓语句型更为重要。

1、把字句：

“把”字句是指谓语部分带有由介词“把”构成的介词短语作状语的动词谓语句。“把”字句从表义与结构特点来看，不止一种。在大多数“把”字句里，介词“把”的宾语与全句的谓语动词之间存在着意念上的动宾关系。在译成阿语时可把“把”的宾语作为一般宾语放在动词后。例如：

①他把杯里的茶喝了。

لقد شرب كوب الشاي

②母亲把八个孩子一手养大成人。

قامت الأم بتربيته ثمانية أطفال حتى صاروا رجالا

2、被字句：

在谓语动词前有一个介词“被”或由“被”组成的介词短语作状语，这种句子叫“被”字句。“被”字句的主语是谓语动词的受事，介词“被”的宾语是施事。例如：

①他被大家选作小组长。

اختير من قبل الجميع ليكون رئيس المجموعة

②张老师被人请去作报告了。

دعى الاستاذ جانغ لإلقاء محاضره

3、连动句：

谓语由两个或两个以上连用的动词或动词短语构成的

汉语的句型研究近年来有较大进展。大致说来，一般都主张按层次划分句型。首先把单句分为主谓句（双部句）和非主谓句（单部句）两种。非主谓句下分无主句和独词句两种。主谓句以谓语的性质为标准再分四类：

1、动词谓语句。例如：

(1) 太阳出来了。 [主 + 谓]

أشرقت الشمس

(2) 我爱我母亲。 [主 + 谓 + 宾]

أحب أمي

2、形容词谓语句。例如：

(1) 天黑了。 [主 + 谓]

أظلمت الدنيا

(2) 我们的力量大得很。 [主 + 谓 + 补]

قوتنا كبير

3、名词谓语句。例如：

(1) 今天是星期六。 [主 + 谓]

اليوم يوم السبت

(2) 她是北京人。 [主 + 谓]

هي بكينية

4、主谓谓语句。例如：

(1) 他身材增加了一倍。 [主 + 主谓]

زاد وزنه الضعف

(2) 这人你可小看得不得。 [主 + 主谓]

هذا الرجل لا يمكن أن تهتف به

动词谓语句是用得最多，变化最大的句型。从成分配

两个朋友互相合作。

(2)、动词 + 主语 (或代主语) + 宾语。有时还可增加其它成分。例如:

① روى المطر الأرض

雨露滋润大地。

② نشكركم شكرا جزيلا

我们非常感谢你们。

(3)、动词 + 主语 + 介词短语 (相当于宾语, 也可称之为间接宾语)。

当然, 这种结构需要时还可增加其它次要成分。例如:

① يذهب الطالب الى المدرسه كل يوم

学生每天去上学。

② لا ينفصل الطلاب عن مجتمعهم الذى يعيشون فيه

学生不脱离自己生活的社会。

(4)、动词 + 时空名词、介词短语或词根 (充当代主语)。例如:

① نظرت في حاجتك

考虑了你的需要。

(二)、陈述句和非陈述句:

按照说话人的目的和句子内容来分, 句子又可分为陈述句 (السلوب خبرى) 和非陈述句 (السلوب انشائي) 两类。非陈述句又可分为两类: 祈使句 (السلوب الانشاء الطلبى) 和非祈使句 (السلوب انشاء غير طلبى)。

二、汉语的句型

这是由于定语提前而形成的句型。其定语大多为时空短语或介词短语，故称为时空名词句 (الجملة الظرفية)。例如：

a、 على جانبي الشارع أشجار عالية

马路两旁长着高大的树木。

b、 في الصحف أخبار مهمة

报上有重要消息。

C、形容词 (起语) + 主语或代主语

这种句型又称为形容词句 (الجملة الوصفية)。例如：

a、 ما رأيكم أنتم بالعدد

你们说话不算数。

b、 خالدٌ سيرة الشهداء

烈士们的声誉长存。

名词句的词序

名词句的最基本的句型是起语在前，定语在后。

第二种句型是由于定语提前而形成的。在这种情况下，把定语叫做提前的定语 (خبر مقدم)，其后的主格名词为挪后的起语 (مبتدأ مؤخر)。

2、动词句：

以动词起首的句子叫动词句。动词句是由动词 (الفعل) 和位于其后的主语 (الفاعل) 或代主语 (نائب الفاعل) 这两大主要句子成分，再加宾语等其他成分组成的句子。

动词句有四种句型结构

(1)、动词 + 主语 (或代主语)。例如：

① يتعارف الصديقان

语，但由于语言的特性不同，所采用的术语和概括方式不一样，阿拉伯语和汉语的句型也有差异，需要进行对比。对比之下，就能看出句子成分的差异。通过研究汉语、阿语句型的异同，可以加深对两种语言的理解。有助于两种语言的转换。

一、阿拉伯语的句型

阿拉伯语的句子，从各种不同的角度看，可有不同的分类：

(一)、名词句和动词句：

阿拉伯语的句子，习惯上按句首词的词类来分，可分为名词句和动词句两类。

1、名词句：

(1) 名词句的定义及其句型结构：

凡由起语 (البتدا) 和述语 (الخبر) 两大主要成分组成的句子，称为名词句。名词句一般以名词或名词性短语起首。

名词句有三种句型结构：

A、起语 + 述语

这是名词句的最基本的句型。例如：

- a. قناه السويس بين البحر المتوسط والبحر الأحمر

苏伊士运河在地中海和红海之间。

- b. النفط عظيم الفائدة

石油用处很大。

B、述语 + 起语

(الجلة الاسمية) 和动词句 (الجلة الفعلية) 两大类。凡谓语是动词，并且放在主语之前的句子是动词句，否则就是名词句。阿拉伯语动词句由动词 (الفعل) 和 (施事) 主语 (الفاعل) 两大主要句子成分组成。并按内容的需要，可以增加 (受事) 宾语 (المفعول به)、定语 (النعت) 和状语 (الحال) 等次要成分。汉语的句子成分分为主语、谓语、宾语、补语、定语和状语等。两者的句子成分的名称虽则大同小异，而实质并不完全一样，特别是汉语中的补语，在阿拉伯语中没有完全对应的句子成分。这种差异要在句型对比分析时才能看得清楚。

人们说话中句子结构的方式 (句式) 是千变万化的，可是按照句子成分的配列来看，不过有限的几种类型，这种句子结构的类型称为句型。一种句型就是许多意义不同而结构形式相同句例的概括与抽象。每种句型可以用成分的配列概括为一个公式，根据这些公式，可以生成无数的句子。所以一种语言具体的句子 (句例) 是无限的，而它的句型却是有限的，抽象的。通过句型的研究和学习，可以加深对句子结构的理解，可以加强句子生成的能力。

概括汉语句型主要依据句子的基本结构，但也不能不兼顾到句义和句调。句子的基本结构存在于单句中，(因复句是几个单句的组合) 而单句的核心结构成分是主语、谓语、宾语或状语，即和句子的主要动词 (谓语) 直接发生语义上联系的句子成分。

句型概括的基本理论，可以同时适用于阿拉伯语和汉

阿汉句型及句子成分异同对比

阿拉伯语的句子和汉语的句子并不是完全对应的语言单位。传统语法给句子下定义时总是说：“含有主语和谓语两个部分，能表达一个完整思想的单位。”尽管什么叫做“完整的思想”很含糊，是不是不一定要有主谓两个部分也可以从宽判定，但实际运用时对句子的认识却不大会发生疑义。在说话中，每个句子总有一个较大的停顿，带有一定的语调，书面语中则有一个句号（。）为标志。汉语语法书上“句子”的定义素来是模仿英语的句子下的，实际上这个定义并不十分明确。汉语古书是没有标点符号的，如果现在拿出一本古书叫两三个人同时加标点符号，恐怕结果是句子的数目和长短都不一致，同样古代阿拉伯语也没有标点符号，而是用连接词“وال”和其它字、词代替标点符号，现在加注标点符号也会因人而异。再拿一篇阿拉伯语短文同时叫几个人译成现代汉语，则每种译文的句子数目和长短也不可能完全一致，而与阿拉伯语原来的句子也不能一一对应。因此，我们在这里仅能根据它们的共同性——言语表达中的一个重要单位，暂把两者大致等同起来进行对比。在语法上句子是表达完整的意思，前后有较大停顿，有一定语调，语言运用的最小单位。

从逻辑观点分析，句子中的词或短语的构件体现着不同造句功能和结构关系都称为句子成分。根据句子的结构，语法学家把阿拉伯语句子分成各种句型，最后根据句子中主语和谓语之间的关系及各自的词类，把句子分为名词句

艾因·夏姆斯大学
语言学院
中文系

阿汉句型及句子成分异同对比

妮纳特·娜伊姆·易卜拉欣

Dr. Ninette Naim Ibrahim

Department of Chinese

Al-Asun faculty -Ain shams university

ملخص

مقارنة في أدب الطفل بين الصين ومصر

د. أماني محمد أبو العينين*

يبدأ البحث ببعض التساؤلات التي أثارها مصطلح "أدب الطفل" في نفسى و هي ما طبيعه هذا الأدب ؟ هل من الضروري أن يقوم الأطفال أنفسهم بالكتابة ؟ هل يستطيع كبار الأدباء أن يقدموا أعمالاً تناسب الطفل : عمره ، أفكاره وميوله ؟ هل القدرة العقلية للطفل واحدة ؟ وهل مستوى تلقيه لهذا الأدب واحد ؟ هل الأعمال الأدبية التي تقدم للطفل في المراحل العمرية المختلفة واحدة ؟ هل أدب الطفل يشمل باهتمامه الطفل في مرحلة المراهقة ، أم يقتصر على مرحلة الطفولة فقط ؟ هل من الضروري أن يستخدم أدب الطفل مصطلحات خاصة به ؟ هل للترجمة دور في تطور أدب الطفل ؟ هل الأديب يجب أن يتمتع بسمات خاصة قبل الكتابة للطفل ؟ وما هو معيار نجاح الأعمال المقدمة للطفل في المجتمعات المختلفة ؟

بعد ذلك تناول البحث التعريف بأدب الطفل : مفهومه العام والخاص . وقمت بعرض مراحل أدب الطفل الثلاثة وكيف ترتبط كل مرحلة من هذه المراحل بمراحل عمرية مختلفة للطفل وقبل الحديث عن سمات أدب كل مرحلة من هذه المراحل تحدثت عن الطبيعة النفسية لطفل كل مرحلة . ثم تطرق البحث إلى ثلاث نقاط هامة ، اعتبرها من وجهة نظري وسيلة هامة لفهم طبيعة هذا الأدب وهي : لمن نكتب أو ماذا نكتب أو كيف نكتب ؟ . أقصد بالنقطة الأولى ضرورة أن يتفهم الأديب طبيعة الطفل حتى يتمكن من الكتابة له . والنقطة الثانية هي عرض مجالات أدب الطفل المتعددة . والنقطة الثالثة هي الأسلوب الفني الذي يستخدمه الأديب عند الكتابة للطفل . ثم يعرض البحث الدور المهم الذي يلعبه أدب الطفل في مجتمعاتنا . ثم تناول البحث تاريخ أدب الطفل في كل من مصر والصين : بدايته ، ومراحل تطوره ، مع عرض أمثلة لأعمال أدبية في كافة مجالات الإبداع المختلفة للطفل . ثم تناول البحث مجال القصة باعتبارها من أهم مجالات الإبداع في أدب الطفل في كل من مصر والصين . ففى من الوسائل المقروءة التي تلعب دوراً مهماً في تثقيف الطفل وسدده بالمعلومات والمعارف والخبرات . ثم قمت بعرض إحدى القصص المصرية وهي قصة لمؤلف إذاعى وباحث وأحد كتاب الأطفال المعاصرين وهو الأستاذ عبد التواب يوسف وهي قصة (صديقي الحقيقي) ، مع عرض لأرائه كخبير في أدب الطفل . وانتهى البحث بعرض أوجه التشابه والاختلاف بين البلدين في مجال أدب الطفل بصفة عامة وبمجال القصة بصفة خاصة .

* مدرس بقسم اللغة الصينية - بكلية الآلسن - جامعة عين شمس .

参考书目

1. 《儿童文学简论》，陈伯吹著，长江文艺出版社，1959年版。
2. 《儿童文学讲座》，贺宜等著，少年儿童出版社，1980年版。
3. 《童话十六讲》，安徽教育出版社，1990年版。
4. 《中国民间故事》，1992年10月，北京师范大学出版社。
5. 《中国民间童话概说》，1985年8月，四川民族出版社。

المراجع العربية

- ٦- الطفل وعالمه الأدبي
الطبعة الأولى ١٩٩٤م دار المعارف
دكتور عبد الرعوف أبو السعد
- ٧- الطفل والشعر دراسة في أدب الأطفال
دار الجبل ببيروت للطبعة الأولى ١٩٩٢م
دكتور عبد الرزاق جعفر
- ٨- أدب الطفل في البدء ... كانت الأشوذة
دار المعارف
دكتور انس دلود
- ٩- أدب الأطفال في العالم المعاصر " رؤية نقدية تحليلية "
دكتور إسماعيل عبد الفتاح مكتبة الدار العربية للكتاب
- ١٠- شموع كتاب في ثقافة الأطفال
دار المعارف ١٩٩١م
عبد النواب يوسف
- ١١- أطفالنا .. في عيون الشعراء
دار المعارف ١٩٨٥م
أحمد سو يلم
- ١٢- تنمية عادة القراءة عند الأطفال
دار المعارف ١٩٩٢م
يعقوب الشار وني

中国，党和政府很早就要求人们关心孩子，多给孩子创作作品等等。关于我国，我们开始得比较晚。特别需要指出的是，在穆巴拉克总统的夫人——苏珊女士的亲切关怀和倡导下，儿童文学的创作取得了明显的进步。她非常关心孩子的各个方面，如教育、卫生等等。她为了鼓励孩子读书提出“孩子图书馆口号”的项目。以后变成为“孩子、青年、家庭‘大家读书的口号’”。以后开始在各个城市、村子、公园和俱乐部建设了图书馆。她还要求把书的价格下降一些，这是为了适于目前读者的购买力。她也明确提出：要“多多创作少年儿童为对象的文学艺术作品”；要求多进行文学各方面的比赛；她也鼓励孩子自己在写、画等其他各种各样的领域进行创作；她也决定每年进行儿童书展览，这样的展览不仅卖儿童读物，而且进行文学座谈会等其他活动。

2、埃及和中国对接受外国儿童文学有不同的意见。中国很关心这个方面，我国作家多警告翻译外国作品对我们孩子的消极影响。他们以为儿童文学必须依靠我们阿拉伯和伊斯兰教精神。

勇气与决心。又如陈伯吹创作了《一只想飞的猫》、《小火车上学校》、《一个秘密》等童话。《一只想飞的猫》这篇童话中，作家幽默而亲切地描画了猫的聪明、活泼，更细腻地写出了它的顽皮、自高自大。它既不肯刻苦学习、锻炼，又异想天开地要飞。结果摔得“四脚朝天”。猫的教训，说明了“虚心使人进步，骄傲使人落后”的道理，以及求实精神的重要性。此外还有严文井的《小溪流的歌》、《小花公鸡》，包蕾的《火萤和金鱼》、《小金鱼拔牙》，洪汛涛的《十兄弟》、《神笔马良》等等许多作家的作品。

总的来说，两个国家的儿童文学方面有相同不相同的地方。相同的地方出现在：

1、埃及和中国的儿童文学都是孕于简单的儿歌，以后受民间文学的影响。

2、两个国家都是具有悠久历史的国度，所以儿童文学的题材与历史有密切的关系。

3、两个国家儿童文学最繁荣的时期是五十年代。

4、五十年代时，两国儿童文学取得众多成就，特别在创作方面。

不同的地方：

1、我以为中国儿童文学比埃及儿童文学幸运的多。在

的儿子会怎么办？是自己吃还是给他吃。只见樵夫的儿子拿起桌子上的刀把第三个鸡蛋一分为二，自己拿了一半儿，给了赛义德一半儿。这时，赛义德站起来拥抱了樵夫的儿子，并喊道：“你就是我的真实朋友”。

两个孩子长大了，他们之间的友谊越来越牢固了。几年以后，赛义德当了国王，他选择的第一个部长就是他幼年时的好朋友樵夫的儿子……他成为国王最好的朋友、最忠诚的忠告者。

这个故事的主题很明确，对话比较简短，且有条理。前言很短，很快便直入故事的主题：怎么选择朋友。词语也很简单，且容易理解。使读者能了解部长、商人的儿子和樵夫的儿子明显的差别。最后，故事有一个美满的结局，樵夫的儿子虽然是一个普通人，但是他是真实的朋友，以后成为国王得力的助手。

有些中国儿童作家比我国更早认识到了孩子的特点，他们写给孩子的童话充满现实主义，都与孩子们的生活和心理有关系，很少有幻想。如张天翼早在1953年写的《不动脑筋的故事》，塑造了一个不肯动脑筋的孩子的典型形象——赵大化，使小读者透过这一童话人物看到了自己与之相似的毛病；在笑声中提高了认识，增强了改正缺点的

赛义德对他所认识的朋友都不满意，他觉得他们都不值得深交，所以他想去别的地方找朋友……他来到田野和丛林中，希望找到真实的朋友……

有一天，他认识了一个穿着朴素的孩子，那孩子看起来很穷，可是很聪明。当赛义德问他能不能和他交朋友时，他表示不同意，说：“我认为，我们不能交朋友，我是一个樵夫的儿子，你是国王的儿子。”赛义德说：“我们为什么不试一试？”樵夫的儿子说：“好，可是我有一个条件，我们应当是平等的朋友，彼此要忠诚”。赛义德同意了。他们一起去打猎，樵夫的儿子教他怎么用弓和箭，怎么打猎，怎么爬树。他们很高兴地在一起度过了一段时间。赛义德觉得樵夫的儿子是一个好人。

赛义德想请樵夫的儿子吃早饭，可是樵夫的儿子先请赛义德跟他一起吃早饭。他们在樵夫家的小木屋里一起吃面包和盐。那一天赛义德的胃口很好，他本想再多吃点，可是他怕朋友请他吃饭是为了试他，所以说感谢真主便不吃了。赛义德约樵夫的儿子明天早上去皇宫吃早饭。

第二天早上，赛义德在桌子上还是只放了有三个鸡蛋的盘子。樵夫的儿子拿了一个，赛义德拿了一个，然后樵夫的儿子拿起了第三个鸡蛋。这时赛义德等着看一看樵夫

的考试。你请你的朋友到这儿来跟你一起吃早饭，到时候你晚一点儿给他送饭，就给他三个煮鸡蛋，看看他会怎么样？”

儿子开始进行这有趣的考试。被他请来吃早饭的孩子中，有的人不能等，就大声喊叫着要吃饭；有的见没有吃的东西，就发脾气，然后离开了。赛义德的朋友中有一个是部长的儿子阿德拉。赛义德觉得阿德拉很诚恳、善良，就想试试他。请他吃饭时，赛义德故意很晚才给他一个盛有三个鸡蛋的盘子。阿德拉吃惊地看着赛义德说：“这就是我们的早饭吗？这还不够我一个人吃！！”说完这句话他就想走，这时，赛义德没有向他表示歉意，因为部长的儿子嘲笑这顿早饭，他的表现不令人满意。这样的孩子不能成为国王儿子的真实朋友。以后，赛义德又请了商人的儿子吃饭。那个商人的儿子很高兴地梦想着吃国王家的丰盛早餐，所以头一天晚上他便没有吃晚饭。早上，来到皇宫以后，他等了很长时间，最后，赛义德先拿来三个煮鸡蛋放在他面前，赛义德拿面包回来时，商人的儿子已经吃完了三个鸡蛋，而不管赛义德吃没吃。赛义德吃惊地说：“你吃了所有的鸡蛋了吗？”他回答说：“所有的什么？只有三个鸡蛋！”赛义德说：“早饭只有这三个鸡蛋！”

幻想故事。如《木匠和龙王的女儿》、《猎人和龙女》、《小黄龙和大黑龙》等。这种故事的数目比其它类型的故事多得多，如《木鸟》、《木马》等。这种情况最近有了较大的变化。

在此，我来介绍一位埃及现代儿童文学家、研究家阿卜德塔瓦布·尤素夫写的一篇儿童故事：《我的真实朋友》。在讲这篇故事前，我们先听一听这位作家对儿童文学的意见。他说：“孩子的幻想是一个无限的大世界，孩子们对读物的朴素表示厌倦，他要求作家别使孩子埋头于幻想。如果这样做，我们让他们习惯于幻想，就会使孩子们把幻想变为谎话。”

《我的真实朋友》故事梗概

从前有个国王，他有一个聪明的孩子，名叫赛义德。国王最喜欢的事就是跟儿子坐在一起，给儿子讲他的军队的英雄故事。儿子睁大眼睛支着耳朵认真听他父亲讲故事。如果有人打断了他父亲讲故事，赛义德就觉得很难受。但是父亲是国王，有很多事物要处理，讲故事常常被打断，为此国王劝告儿子说：“你必须有自己的真实朋友。”

赛义德问他爸爸：“我怎么选择一个真实的朋友？”父亲说：“你可以对你认识的人进行测试。我有一个有趣

儿童故事的目的很多，有：

1、增加孩子的语言表达能力。

2、增加孩子的知识。

3、培养孩子的德行，使他养成好的生活习惯（社会故事）。

4、增加孩子对真理和科学规律的认识（科学故事）。

5、坚定孩子的信仰（宗教故事）。

6、增强爱国主义情感（军事英雄故事）。

7、锻炼孩子们的记忆力和注意力，教他们把故事中的事件和生活联系起来，增加孩子们对问题的分辨能力和推理能力。

8、教孩子怎么利用他们的时间和增加他们对读书的爱好。

但是我们国家开始创作儿童故事时，给孩子们的故事很朴素，他们大多用幻想，如《飞毯》等。其他的故事主题都是从古代神话来的。统计显示，从1953年到1978年，埃及创作了九十四篇儿童故事，它们的主题大都来自古代神话。那时，最有影响的是希腊神话、中国神话、法老神话等等。我认为中国的儿童故事也是这样，大多数来自古代神话。如：与龙斗争的故事，其它有的猛兽动物故事、

的人物学习。

社会故事所反映的是社会问题和情况，如结婚、生育女、家庭问题、贫穷、节日、尽力提高生活水平等等。此外，还有滑稽故事、寓言、笑话、成语和格言等。

我认为，儿童故事无论是埃及的或中国的，都是儿童文学创作方面的最主要内容。这类故事对孩子的教育、对他们知识的增长和经验的丰富都有主要的作用。听故事几乎是儿童的生活中不可或缺的一种乐趣、享受。故事成为他们了解世界、认识事物，乃至宣泄表达情感的一种主要的媒介。

故事主要由以下成分组成：

1、主题：它是编著故事的目的，它一般是关于历史、社会、科学或宗教事件。

2、情节：它是故事人物所表现的行动。这种行动都表现故事的主题，从开头到结尾；前言、结构、提出主题、直到问题的解决。

3、人物。

4、时间：故事发生的时间。

5、地点：故事发生的地点。

6、艺术风格：就是作家所用的语言风格。

的、宗教的、教育的、历史、侦探、社会、神话、民间、科学、传奇、国民和趣闻等。

知识读物包括地理和旅行、常识、社会知识、科技、卫生、娱乐、艺术、文明和历史等。

关于这一时期儿童文学的编著和翻译。统计显示，1952年后编著的儿童故事比1952年前的故事多。1952年前的数量为77篇，但1953年到1978年的数量则达到1465篇。知识读物1952年以后也比1952年前的数量增加了很多。

1952年前的知识读物只有科学知识、科技、艺术、文明和历史的，但是1952年后，其他的方面都有了很大的发展。七十年代儿童故事的编著增加很多，特别是历史故事。历史故事中，大多数是叙述埃及社会发展过程的情况，如我们1952年的革命胜利，也有我们在1967年战争失利的情况等等。有关国家政治的题材中，有的反映我国人民的抵抗运动，有的歌颂了埃及和叙利亚之间的联合。1960年到1969年出现了一些使孩子了解社会各行业的作品，如消防队、公共图书馆、警察、银行、飞机场、邮局等等。

关于儿童宗教故事题材也很多，有的是描写我们先知的生活情况、有的歌颂良好的妇女和宗教继承人。这些故事使孩子们了解我们伊斯兰教的原则，也督促他们向伟大

第三个阶段。

这一时期，儿童文学和儿童读物的创作发生了根本性的变化。五十年代，知识出版社在月牙出版社的支持下出版了1957年的《赛米尔》杂志和1958年的《米基》杂志。以后解放出版社1964年出版了《卡拉旺》杂志。那时也出现了一些对儿童文学和孩子深切关怀的知识分子和艺术家。那个时期的作品虽然大多是从欧洲文化引用而来，少数的是属于阿拉伯和穆斯林人物。但是，那个时期是阿拉伯儿童文学的真正开端。为什么人们把这个时期作为儿童文学的开端？这是因为这一时期的儿童文学的文艺理论适合孩子们的智力、思想和心理特点。加上上述的话，这一时期在儿童文学、研究和科学题材方面出版的作品质量很高，如里法依·塔赫塔威和他的歌曲、奥斯曼·杰拉勒和他的译作、诗人哈日伟和他的宗教诗、艾哈迈德·伊萨和他的作品《阿拉伯人给孩子的歌曲》等。

埃及儿童文学的体裁很多，有故事、诗歌、民间传记、长篇小说、科幻文学、儿童剧等。

埃及从1928年到1978年这五十年之间的儿童读物只有故事和知识读物。根据统计，故事读物比知识读物多，前者的数量达1548篇，后者达283篇。儿童故事包括幻想

础与源泉。在那个时期，人们都很重视儿童文学和它的创作。那时根据孩子的要求出现了一个叫《男孩儿》的杂志，它的内容图画都是从外国杂志上选用的。以后作品越来越发展，到第二次世界大战前，开始出现了一些赞扬欧、美个人英雄的作品，如《超人》、《森林的君主》，但是这样的作品跟埃及或阿拉伯生活没有什么关系。其中，最多的是外国故事和杂志的译本。以后，在1952年革命前，卡米勒·基拉尼先生和穆罕默德·赛义德·阿尔彦先生等对儿童文学很感兴趣，开始把一些与埃及生活情况有关的作品翻译并出版丛刊。他们出版的这些丛刊就用他们的名字来作为丛刊的题目。他们所用的语言简单、明确；增加孩子对教育、国民、民族、宗教、社会等方面的关注。同时，也出现了神话，如《义子义斯》，反映了古代埃及人跟尼罗河的关系；也反映了他们的风俗习惯，如制成香尸的习惯。还有幻想故事，如《隐身帽》、《苏莱曼的戒指》、《神奇的拐杖》、《飞毯》等等。民间传记也出现了，描写了一些对我国历史有重大影响的英雄人物，如《埃及艾尤卜》、《扎合尔·皮易皮日斯》、《艾德和木·哈拉为》，以及其他爱国者、领导人、科学家和思想家。这些作品促使孩子更多地关心我们国家和我们的阿拉伯家乡。

怎么着急地等着他，特别他去打猎、旅行或战斗时。那么，我们可以说儿童文学的萌芽是儿歌，也有人把它称为歌曲。如母亲常常对孩子唱道：

睡吧睡吧 妈妈给你杀一对鸽子

鸽子别怕啊 我只是要他睡觉呀

还有：妈妈就要回来啦 她回来时带着大包啊

包里有一只鸭子和一只鹅 它们正在说咋咋咋

以后，歌曲继续发展并成为传说或故事。其中，数量最多的是以动物或鸟为主人公的故事。这样的故事不但受孩子的欢迎，而且也受到成人的欢迎。这种故事常常有故事的成分，地点的描述，也会提一些简单问题，有的教给孩子生活经验。如《生气的兔子》，它教育孩子必须听妈妈的话，如果不听妈妈的话，他们会遇到很多困难。还有用狮子、狼、狗、猫和驴做主人公的动物故事。

有些儿童诗也有故事。艾哈迈德·邵基就是这个方面的第一个创造者。他的作品很多，其中，最有影响的是用动物做主人公的。如《小山羊和狐狸》，它用狐狸怎么欺骗小山羊的小故事来教育孩子应该注意，不要受骗。

第二个阶段。

这个阶段中，民间文学出现了，它成为儿童文学的基

有些表现了爱和美、友谊、信任、理解和尊重；为促进改革，揭露了资本主义世界儿童命运的作品增多；反映少男少女青春期心理活动的作品也出现；反映了孩子本身某些特点的短小的散文、散文诗、儿歌等也有所发展；关于动物和植物的作品也增多。

中国儿童文学的发展也和外国儿童文学的影响有着较密切的关系。建国初的五、六年间所翻译出版的就达八百五十余种，印行一千二百余万册。其中，有日本、德国、丹麦、英国、法国以及意大利等国家的，而占绝大多数的是俄苏的。八十年代中国开始每年约有八、九十种外国儿童文学译本面世。这众多译作，不仅扩大了孩子们的眼界，也在创新中提高创作质量。

埃及儿童文学的发展过程

埃及儿童文学的发展经过了三个阶段：

第一个阶段：

在社会生活的原始发展阶段，家庭有父亲、母亲、孩子，孩子只有妈妈照顾他们。那时的文学形式很简单，出现了歌曲。母亲用歌曲来愉悦孩子、成为让他们容易睡觉或不哭的方法。这种歌曲的词都表达了母亲对孩子的慈爱、都是欢乐的词句，有的表达了母亲对父亲的爱情，表达她

献了力量。如胡奇的《五彩路》、《绿色的远方》、任大霖的《蟋蟀及其他》等等。别的创作方面如诗、散文、剧、科学文艺等都有大的发展。过去中国少有科幻作品，1954年起郑文光发表了《从地球到火星》等。此间，也还出现了一些科幻故事，如盛如梅的《奇怪的旅行》等等。

十年动乱期间，儿童文学跟别的文学一样，遭到了毁灭性的摧残。出版机构断了业务；许多报刊杂志被迫停刊或受到严密控制；许多作家被取消了创作权力；许多题材被列入“禁区”。然而，由于作家、有关工作者的努力，此间也有一些作品出现。

新时期以来，儿童文学进入了新的发展阶段。全中国儿童报纸杂志增加了，创作队伍也增加了。

中国儿童文学——包括幼儿文学、儿童文学、少年文学的主要体裁，都比“十七年”的水平发展得快。这个时期的儿童文学主要特点是主题、题材走向更新、更广、更深的开拓。题材上不仅突破了“禁区”，而且更深入地反映了丰富多彩的广大天地。它们既着力描写少年儿童的校内外生活又远远地冲出了从课堂、校园到家庭的小三角地带：有些表现了十年浩劫的痛苦生活遭遇，对“四人帮”进行了鞭挞，对发生于该时期的种种怪现象进行了反思；

中，最有影响的是儿童剧的发展。1940年4月的统计就有160个“孩子剧团”。它不仅在宣传抗日方面起了很大作用，而且促进了儿童剧创作的繁荣。孩子们的剧团也曾集体创作了许多自编自演的剧本。

建国十七年儿童文学得到了空前繁荣。党和政府开始重视小读者的要求。1950年4月，郭沫若在团中央第一次少年儿童工作大会上明确提出：要“多多创作以少年儿童为对象的文艺作品”。宋庆龄在为《儿童时代》题写的创刊词中，要求“给儿童提供健康的精神食粮，启迪思想，培养他们成为祖国建设的优秀人才”。1954年上半年，中国人民保卫儿童全国委员会举办了建国四年少年儿童创作评奖。1955年9月16日《人民日报》发表了以《大量创作、出版和发行少年儿童读物》为题的社论。同年11月，中国作家协会做出《关于发展少年儿童文学的指示》，并为作家规定了创作任务。团中央在北京还成立了中国少年儿童出版社。1952年底在上海成立少年儿童出版社。此间，不少高等院校及师范学校开设了儿童文学课程，一些儿童报刊杂志。这十七年的儿童文学体裁很多，其中儿童小说创作数量多，质量也较高。如叶圣陶的《友谊》、冰心的《陶奇的暑期日记》、张天翼的《去看电影》。青年作家也奉

方面；有的以儿童的学校、家庭生活为题材；有的歌颂了母爱、亲子之爱。在儿童散文方面，影响深远的是鲁迅、冰心，以及刘半农、许地山、丰子恺等的作品。在儿童剧领域中，影响深广的是郭沫若、黎锦晖等。他们的作品概括了五四时代精神。

左联十年间儿童文学得到了进一步发展。左联一向把儿童文学当作革命文学的一翼而倍加重视。她刚刚成立不久，便举行了儿童文学座谈会，就办好《大众文艺》的《少年大众》专栏一事，探讨儿童文学的任务、题材。这时期，小说创作方面上最有影响的是张天翼、叶圣陶、茅盾、冰心等的作品。这时期的小说创作，有的是以引导小读者投身于革命斗争；有的表现了社会人生；有的揭露了社会的黑暗、民族矛盾的尖锐。童话创作、散文、诗、剧等创作方面都有发展。

中国抗日战争和解放战争时期儿童文学得到了严重破坏。但是由于党和爱国人士的支持、广大作家与有关工作者的努力，它并未停滞；大后方的一些地区之间组建了一些临时机构，创办或重新创办了《少年先锋》、《抗战儿童》等多种刊物；各体裁的创作也越来越多。这时期，在儿童小说、童话、诗、散文、剧等方面都有新的发展。其

月在他的《狂人日记》里，严正地发出了“救救孩子”的呐喊。这是对封建社会残害儿童的谴责，也激励人们爱护儿童，重视儿童文学等方面。1919年2月，李大钊在《联治主义与世界》一文中强调说：“女子对于男子要求解放，子弟对于亲长要求解放”，其后，他又提出了“儿童公育制度”问题等等。陈独秀则明白指出：“儿童文学应该是儿童问题之一”。以后，许多报刊杂志都纷纷发表了有关的理论探讨，强调儿童教育的新途径，要求“将儿童的文学给予儿童”。以后，许多先驱者和有关工作者仍首先从翻译外国作品和改写古代作品方面贡献了力量。他们的这些作品多有意地投合了孩子们的需要和接受能力。

1921年中国共产党成立，推进了社会的变化，儿童文学也随之改观。不仅出现了较科学的文艺理论，如郭沫若的《儿童文学之管见》等重要文章，而且创作的数量也逐渐增多起来。

这个时期的中国儿童文学创作的体裁很多。在童话方面，中国伟大的作家茅盾从1918-1920年发表了28篇作品。此间，还有郑振铎、赵景深、叶圣陶和陈衡哲的作品等等。在小说方面，影响比较大的是鲁迅、叶圣陶、冰心、王统照等的作品。其中有以生活为主题，塑造少年儿童形象等

估。受民间文学的直接、间接影响，许多中国古代小说都藏着一定的儿童文学因素。古典名著《西游记》，所刻划的人物，多数类似或近于童话人物。他们既是人，是动物，还是神；他们的性格、动作都容易引起孩子们的兴趣。

中国古代诗歌里，有些诗作也颇似儿童诗。如唐骆宾王的《咏鹅》，它形象地刻画了鹅的状貌、动作和习性，语言浅显，既能使孩子懂，又能使孩子爱，对培养他们的观察力、语言表达能力都是有作用的。那时，也出现了一些受传说、故事、神话、童话和寓言的影响的作品。那么，我们可以说古代文学在漫长岁月中，不仅成为儿童的精神食粮，而且作为中国儿童文学之萌发的种种初级形态，也形成了有助于后来新儿童文学的产生与发展的艺术传统。它们与口传儿童文学一道，为儿童文学提供了大量的材料和多种艺术形式。

中国现代儿童文学产生于五四时期。二十世纪初叶以来，世界始终不断地冲击中国，中国人民开始反对侵略者。辛亥革命是运动的萌发，以后他们继续反对侵略者。这样都推动了中国人的觉醒，社会出现了明显的裂变，人民最关心的是中国前途。对儿童的问题，也给予了切实的关注。鲁迅是第一个把儿童问题提到日程上来的作家。1918年5

可进行细腻的心理刻画。

③在情节、艺术表现等方面。少年文学的情节，或鲜明完美，或淡到欲无，都能受读者的喜爱。少年文学在表现手法、艺术风格方面也趋于多样化。富于哲理性，语言色彩很浓重。

少年文学的主要体裁是小说、动物小说、科幻作品、散文、游记、报告文学、传记体作品、少年诗歌、影、视、剧等等。

中国和埃及的儿童文学发展过程

中国和埃及是世界文明发达最早的国家之一。中国儿童文学是孕育于民间口头创作之中的。适于儿童的口头创作，即口传儿童文学。它们种类繁多，口传儿童文学的韵文作品，主要是儿歌，亦称童谣。以后各种各样的民间文学体裁都受孩子们的欢迎，都适于儿童的心理特点。其中最有影响的是故事。故事包括幻想故事、生活故事、动物故事、笑话等等。以后它成为孩子们的重要课外读物。

以后，这些有民间印记的作品，为孩子们喜闻乐道的众多体裁，经文字记录，对儿童文学的萌发更有较为直接的作用。

中国古代文学作品对儿童文学萌发的作用也不能低

集体对他们的要求也都有了与儿童阶段的质的不同。新的学习条件促使他们的抽象思维和语言能力迅速发展起来。初中教育、教学和班级集体、团、队等组织的要求，培养了他们的独立性和自觉性，也形成了他们的义务感、纪律性等个性品质。生活经验、文化知识等的增多，特别是生理上的迅速生长，使他们意识到自己已不再是“小孩子”。学习的目的日益明确，学习兴趣有了一定的广阔性。他们不仅关心周围事物和国家大事，而且有了初步的世界观的萌芽。

少年文学的特点

①在主题材方面。少年文学比起儿童文学来，主题丰富，题材宽泛又有较为深刻的内涵。少年文学中，道德题材占有重要地位，历史的、社会的以及自然科学的知识也常进入作品之中。少年文学的大多数作品直接取材于少年生活，有些着重描写他们的幸福成长、美好追求，以及他们之间的真诚友爱，有些则着力揭示他们的内心世界，如写他们在青春期之际的迷惘、不安或早恋等等。

②在人物刻画方面。少年文学以写少年为主，但也不冷漠对待成人形象的描绘。无论是少年或成人形象都写得较有深度、力度、性格丰满。既要充分描绘外在特征，又

婴幼儿文学的主要体裁是儿歌、小诗、图画故事、生活小故事、连环画、短小的童话等。

二、童年期儿童的心理年龄特征。这是儿童心理发展上的一个重大的转折时期。孩子们入学后，他们的活动由游戏过渡到学习。学校教育不仅培养了他们集体荣誉感，而且使他们系统地积累了知识，开阔了眼界，提高了他们对外界事物的感知能力和语言表达能力。

童年期文学的特点

①儿童文学主题的明朗性是很突出的。作者明确地抒发、表达自己的爱憎分明的感情、观点。

②儿童文学中的人物形象鲜明，塑造中多用外貌刻画和动作描写，很少用静止的心理描写和细节描写，即能简单地突出人物的主要性格。

③情节生动、单纯，具有浓重的故事性。情节比较单纯，一般都是一线贯串到底，少有复线，更少有繁复的场面，情节发展迅速。儿童文学的体裁，主要的是儿童故事、儿童诗、儿童科学文艺以及儿童影视剧等。

三、少年文学及其特点。这是孩子们半幼稚、半成熟的时期。少年的主导活动仍然是学习，但与童年期相比，其性质与内容都有了新的特点。他们和集体的关系，以及

并产生了自己动手参加实践的愿望。但经验贫乏，能力极低。这时期儿童心理上的主要矛盾就是愿望与能力间的矛盾。

婴幼儿文学的特点。在内容方面，着重阐述初步的道德观念或某些必要的知识。幼儿已经开始形成初步的道德感和个性倾向。许多作品都注意了对这方面的引导，以培养他们的良好习惯与思想品德。

婴幼儿年幼无知，又什么都想了解。有许多作品有意地向他们讲述一些知识性问题。比如“百科全书”中包括动物、植物、铁路交通、轮船、飞机等许多知识。

①具有鲜明的娱乐性和趣味性——婴幼儿文学如果疏落这“两性”就会失掉它的小读者。

在表现方法方面——婴幼儿文学采用的手法是多种多样的，其中最主要的有：

故事情节的反复，即事件的反复。

1、反复

语言反复。

2、对比。

在语言方面——是浅显、口语化和规范化，能使婴幼儿感到亲切、易懂。多用比喻、比拟、夸张等修辞手段。

帮助他们懂得应该怎样对待社会和人生；更能激励他们对社会以及整个大千世界的热情关注，以加深他们对生活的了解和认识。

三是培养美感和审美能力，这就是美感作用。凡文学作品应该是美的；没有美就没有文学。

四是愉悦精神，推进小读者身心的正常发展。这就是娱乐作用。快乐是人们共同的需要。快乐，对孩子来说不仅能够振奋精神，还有利于他们的生长发育，与成人文学相比，儿童文学的娱乐作用是更为明显的。因为它们是为儿童而写的，深谙儿童心理。

儿童文学的特点

我觉得中国儿童文学的分类跟埃及差不多，所以我就按中国儿童文学的三层次来谈儿童文学的特点。谈每一个层次的特点前，我先谈一下每一个层次的孩子心理年龄特征。

一、婴幼儿的心理年龄特征。这个阶段是儿童的早期阶段，他们天真活泼，缺乏知识，所见不多，以游戏为主导活动。他们对外界的认识很少，他们很难控制自己的行动。他们虽然已开始了初步的语言交际，但语言思维能力很低。他们有较强的求知欲，喜欢模仿学习成人的活动，

当然作家使用的创作方法必须适合于儿童的智力水平和成长的程度。

③传播儿童文学的媒体。

传播儿童文学的媒体很多，其中有书、剧场、新闻媒体、唱片、电影、报纸和杂志。上述媒体都有自己的特殊条件。作家必须注意，想想用哪种媒体更好。

儿童文学的意义和作用

儿童文学的根本意义在于帮助孩子健康成长。凡优秀文学作品都具有强大的教育感染力量。早期接触文学，对人的一生有着深远的影响。读书推动人的进步、成长，也增长人的知识、才干。儿童文学作品对孩子们的成长的意义、作用是多方面的。其中最主要的有：

一是培养高尚思想品德，为孩子们树立正确的人生理想打下基础。这就是儿童文学的教育作用。谈儿童文学的影响时，必须肯定其教育作用是不可忽视的。儿童文学的教育作用，实际就是作家对生活的体验、认识、评价，及至他的人生观、世界观。

二是扩大视野、增长知识、发展智力。这就是知识作用。作品能把孩子引向他们幼小足迹难以达到的遥远国度，增加见闻、开阔眼界；又能促进他们对人世的哲理思考，

关于第二个问题。

写给儿童的文学作品包括很多方面：

①故事：幽默、幻想、神话、迷信、历史、地理、科学。

②戏剧：科学的、道德的、修养、国民、幽默、娱乐。

③诗歌：歌曲、诗戏。

④广播和电视节目：故事、歌曲、戏剧、电影、节目。

⑤新闻人物。

⑥电影。

关于第三个问题。

怎么写，指的是作家用什么文艺理论去写。作家写儿童文学作品，无论按照哪一种文艺理论，都有三个问题值得注意。

①最重要的是，作家在给儿童写作品前必须明白这是教育方法的一种。作家不能只注意艺术方面，而忽略儿童教养或心理方面。

②创作方法。

作家必须重视写作的艺术标准，比如童话需要主题、塑造人物，也需要有趣的情节。儿童歌曲需要作曲家了解诗韵律学的基础、押韵、字的音乐、诗的美学和艺术风格。

3. (从9岁到12岁)的少年时期。

4. (从13岁到18岁)的青春期。

有的埃及作家把它分为三个时期，就是跟中国一样的时期，如阿那斯、德五德。我以为无论是三、四时期，都是一样的，都是从小到青春时的。

由此，我想到了一个问题：儿童文学是只给上述我谈的时期的孩子写的吗？当然不是。优秀的儿童文学作品不仅小读者喜闻乐见，成年读者也乐于阅读。

儿童文学和成人文学都是文学，都是以语言为材料，反映社会生活的意识形态。那么，儿童文学不一定由孩子自己写，成人也可以给儿童写。成人写时必须注意作品是为孩子创作、编写的。

我觉得以下三个问题可以帮助我们加深对儿童文学的认识。

①给谁写？

②写什么？

③怎么写？

关于第一个问题。

作家写作以前必须了解他将给谁写，他必须了解孩子的本质特点、成长时期和每一个时期的心理特征。

什么是儿童文学

儿童文学的概念有广义和狭义的两种。广义的儿童文学即适于各年龄阶段儿童的心理特点、审美要求以及接受能力的，有助于他们健康成长的文学，其中以特意为他们创作、编写的作品为主，也包括一部分抒写作家主观意识却能为孩子们所理解、接受又有益于他们身心发展的文学作品。

按照中国作家所说的，广义的儿童文学就是婴幼儿文学、儿童文学、少年文学这三部分。其中的“儿童文学”即狭义的儿童文学。

①婴幼儿文学指为六岁以下的学龄前期婴幼儿服务的文学。

②儿童文学即童年期文学，指的是供六、七岁到十一、二岁学龄初期儿童阅读并有助于他们成长的文学作品。

③少年文学即少年期文学，是指写给学龄中期的十一、二岁到十五、六岁少年阅读的文学作品。

关于儿童的时期划分，埃及作家艾哈迈德·纳吉卜和鲁什迪·塔米迈把它划分为四个时期：

1. （从3岁到5岁）的幼儿时期。
2. （从6岁到8岁）的儿童时期。

中国和埃及的儿童文学

儿童文学是文学，但它必须适合于儿童。儿童文学这个术语使我想到很多问题：

1. 写给儿童的文学应该是什么样的文学？
2. 儿童文学必须是由孩子们自己写的吗？
3. 成人作家的作品能不能适合儿童的水平，能不能适合儿童的年龄、思想和兴趣？
4. 我们说儿童文学必须适合于儿童，那么，儿童时期的年龄限定是什么？
5. 所有儿童的智力都一样吗？他们都能接受给他们写的作品吗？他们的接受水平一样吗？
6. 给婴幼儿写的文学作品跟给儿童或少年写的文学作品一样吗？
7. 儿童文学包括青春期和青年期吗？
8. 儿童文学必须使用特殊的词语吗？
9. 翻译对儿童文学有什么作用？
10. 作家写儿童作品前，必须具有特殊的基础吗？
11. 不同社会成功的儿童文学有什么不同标准？

我觉得以上这些问题的回答需要我多看儿童文学作品，所以我开始收集中国和埃及的关于儿童文学的书。

艾因·夏姆斯大学
语 言 学 院
中 文 系

中国和埃及的儿童文学比较

艾迈妮·穆罕默德·阿卜艾恩 讲师

Department of Chinese

Al-Alsun faculty -Ain shams university

يطلب من :

• مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت : ٢٩١٤٣٧٧

• مركز الحضارة العربية

٢٤٤٨٣٨١ همارات الجيزة تليفاكس

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زهلول تليفاكس ٤٨٣٧٧٠٢

• مكتبة زهراء الشرق

٢٩٣٩١٩٢ ش محمد فريد - القاهرة ت :

• مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧

• مكتبة دار البشير بطنطا

٢٢ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٢٢٠٥٥٣٨

رقم الإيداع :	٢٠٠١ / ١٧٥ / ٩٠
الترقيم الدولي :	1 - 1813 - 05 - 977 [I.S.B.N]

مطبعة العمرانية للأوقست

الجيزة ت : ٧٩٧٥٥٠

نصور
لأعمال المبيوت



حسن عبد الحليم

ت : ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

- 中国和埃及的儿童文学比较
- 阿汉句型及句子成分异同对比
- Solidarity of women in Isabel Allende's.
The House of the Spirits

NO. 11

Sep. 2001



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH